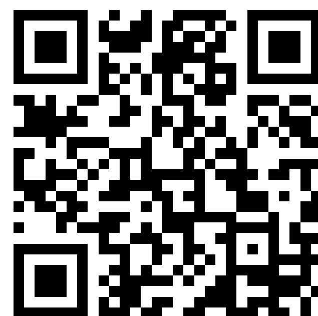
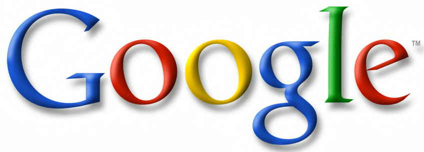
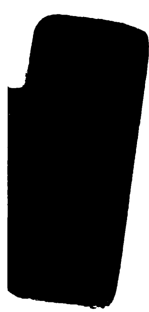





Princeton University Library
32101 081942441




VET TES TAM EN
NOV TVM
Dei
Sub Numine
Viget



July 23

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

ARCHIVIO

STORICO

DELL' ARTE

DIRETTO

DA

DOMENICO GNOLI

ANNO II - 1889



ROMA

ERMANNO LOESCHER & C.°

Librai di S. M. la Regina

M DCCC XC

INDICI

I.

INDICE DEGLI AUTORI

III.

INDICE DEI SOMMARI

Fascicolo III-IV

Fascicolo V-VI

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

A. - Tavole fuori testo.

B. - Incisioni nel testo.

Fascicolo XI-XII

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

A. - Tavole fuori testo.

B. - Incisioni nel testo.

Fascicolo XI-XII

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

A

B

C

D

E

F

G

H

I

L

M

N

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

LUCA DELLA ROBBIA

ED I SUOI PRECURSORI IN FIRENZE



ELL'OCCASIONE dell'esposizione dell'arte ceramica in Roma ritorna alla nostra mente il nome di un artista, il quale coll'invenzione delle statue in terra cotta invetriate ha fatto sì, che anche l'arte maggiore trovasse nella ceramica un mezzo di esplicarsi; di un artista, il quale, insieme a' suoi parenti più giovani, ha prodotto una quantità quasi incalcolabile di tali sculture, che si devono annoverare fra le più gentili e più apprezzabili opere d'arte del Rinascimento. Già il Vasari, parlando delle terre cotte invetriate di Luca della Robbia, così le celebra: « Ne venne arricchito il mondo e l'arte del disegno d'un'arte nuova, utile e bellissima, ed egli di gloria e lode immortale e perpetua. »

Quando si nomina Luca della Robbia, il nostro pensiero di solito corre appunto a quelle numerose statue di terra cotta invetriata, che sono sparse per tutta la Toscana, e che vediamo con sorpresa perfino nelle più piccole chiese dei remoti luoghi degli Appennini e al Monte Amiata. Se però tutti i lavori che passano sotto il nome di Luca della Robbia fossero realmente di sua mano, in tal caso la fama di iniziatore del Rinascimento, ch'egli divide con Donatello e col Ghiberti, sarebbe esagerata, ed anzi ingiustificata, giacchè, oltre ad alcune opere veramente da maestro, avrebbe fatto anche numerosi lavori eseguiti in fretta, e alcuni addirittura rozzi. Senonchè anche in questo, come in parecchi simili casi nell'arte, si abusa del nome del maestro attribuendogli i lavori de' suoi allievi e garzoni. Un grandissimo numero di queste statue invetriate non ha nulla a che fare con Luca; esse sono lavori di suo nipote Andrea, o dei figli o degli scolari di questo, e per la maggior parte sono state eseguite mezzo secolo, o perfino un secolo intero, dopo la sua morte.

Quello che io dico non è punto una cosa nuova; già il Vasari nella biografia de' vari artisti della famiglia della Robbia ci dà un punto d'appoggio sicuro per una distinzione critica delle statue in terra cotta invetriata; e se anche per molto tempo ciò fu trascurato, pure le recenti ricerche artistiche fatte in Germania ed in Francia colla guida del Vasari e sul fondamento dei nuovi documenti, sono riuscite a stabilire una caratteristica dei vari artisti della famiglia della Robbia ed una separazione de' loro lavori. Però nella patria stessa di Luca, alla quale dobbiamo i documenti, queste nuove indagini non furono quasi prese in considerazione, ed anche i ricercatori italiani non ne tennero conto; cosicchè il libro del Cavallucci sulla famiglia dei della Robbia dovrebbe nella parte critica essere completamente rifatto sulla base di quanto ha pubblicato il Molinier, e perfino Anselmo Anselmi nel suo eccellente articolo sull'*Altare robbiano nella chiesa di S. Medardo in Arceria* (pubblicato in questo *Archivio*, anno I, fasc. IX), nella asserzione finale che, quantunque i documenti ne indichino come autore Giovanni della Robbia, tuttavia le statue

debbano provenire da Andrea, dimostra quanto poco gli sieno noti i due artisti nelle loro particolarità caratteristiche. Perciò ho accettato con gioia l'onorifico invito fattomi dalla Direzione di questo periodico, di fare, nella ricorrenza dell'esposizione di ceramica in Roma, un breve studio intorno a Luca della Robbia.

Mi sembra opportuno, prima di occuparmi da vicino di Luca della Robbia, di tracciare ora almeno una breve caratteristica de' vari artisti di questa famiglia. Per giungere a Luca, il miglior metodo è quello di cominciare dagli ultimi membri di questa grande famiglia di artisti, cioè dai figli di Andrea della Robbia.

Fra i molti figli di Andrea, ci sono noti cinque come scultori e successori del padre. Di questi potremo subito toglierne due, Paolo e Marco, che ancor giovani entrarono nell'ordine dei Domenicani come seguaci ispirati del Savonarola. L' unica opera certa di Paolo, il quale entrò nell'ordine col nome di fra Ambrogio, una *Adorazione del Bambino* in S. Spirito a Siena (anno 1504) sembra tradire la mano di un buon dilettante, non troppo esperto nell'arte dell'invetriare. Ad ogni modo entrambi saranno stati scolari del padre e l'avranno aiutato nell'esecuzione delle sue opere. Lo stesso si può ritenere di due figli più giovani dello stesso Andrea, Luca e Girolamo; ma nell'aggiudicare le opere ai della Robbia, non se ne deve nemmeno tener conto; giacchè, anche prescindendo dalla testimonianza del Vasari, che Luca si occupasse principalmente d'arte industriale (egli eseguì per Leone X i pavimenti delle Loggie secondo i disegni di Raffaello), è certo che i due fratelli spiegarono la loro attività specialmente all'estero, dove lavoravano segnatamente per Francesco I.

Laonde per la maggior parte degli ultimi lavori dei della Robbia in Italia, si può già per motivi esterni vederne l'autore nel quinto e più vecchio figlio di Andrea, Giovanni della Robbia. Ciò è confermato dai pochi lavori da lui firmati o accertati come suoi, fra l'anno 1497 ed il 1522; e questi sono: un altare con l'*Adorazione del Bambino* ed una grande lunetta con una *Pietà* nel Bargello; i *busti di santi* nel cortile dell'accademia, l'*Assunzione di Maria* e un *S. Silvestro* a Pisa; l'*altare di S. Medardo* in Arcevia, e il bellissimo lavoro giovanile, il *fonte battesimale* nella sacristia di S. Maria Novella (1497). Questi lavori sono così caratteristici e presentano tali analogie, che possiamo determinare le particolarità dell'artista e attribuirgli con sicurezza molte altre opere non accertate come sue. Le sculture, ad eccezione di alcune poche parti lasciate affatto bianche, sono completamente colorite, i colori per la maggior parte foschi e poco armonici, la invetriatura ineguale e spesso mal riuscita, le carni in molti lavori non invetriate, ma bensì colorite. Di solito le cornici sono formate da corone di frutti pesanti e poco naturali; talora presentano un disegno architettonico carico di numerosi ornamenti, con dettagli debolmente espressi. Il rilievo è un forte alto-rilievo, però senza effetto pittorico. Le figure hanno una certa rigidezza, le teste una regolarità priva di espressione, le vesti, fatte di stoffe grevi, hanno pieghe grandi ma violentemente mosse. Nell'esecuzione manca quel delicato sentimento della natura che è generalmente comune nel Quattrocento. In luogo dell'individualità e del naturalismo, troviamo una tendenza a generalizzare le forme, a creare dei tipi, a moderare i sentimenti, la quale però ha spesso per effetto la goffaggine e la rigidezza; proprietà tutte, che Giovanni ha comuni con altri scultori contemporanei dell'ultimo periodo del Rinascimento, come Andrea Sansovino, Tasso, ed altri.

Eguali proprietà caratteristiche mostrano, oltre gli altari sopra nominati, altre opere, come (per nominare fra le molte soltanto alcune delle più importanti e conosciute) il *fregio del Ceppo* a Pistoia, parecchi grandi altari nel Bargello, in S. Croce, nella via Tedesca, le lunette sulle porte di Ognissanti e di S. Jacopo a Ripoli, i gruppi in terra cotta non invetriata rappresentanti la *Pietà* in S. Salvatore e S. Felice, come pure nei musei di Berlino e di Londra, molti altari in paeselli della Toscana, [1] specialmente negli Appennini al nord di Firenze, e via discorrendo.

Come anno della morte di Giovanni della Robbia si ritiene il 1529; e realmente non si possono trovare tracce della sua attività, come in generale dell'arte plastica dei della Robbia, posteriormente a quest'epoca; tutti i lavori testè nominati e parecchi altri simili, datano dal 1505 al 1525.

[1] Anche l'altare in S. Lucchese presso Poggibonsi, specialmente dopo il confronto con quello di S. Medardo in Arcevia, ritengo sia un lavoro eseguito nello stesso tempo da Giovanni della Robbia.

Se adunque la data è esatta, Giovanni morì pochi anni dopo la morte del padre, che avvenne nel 1525; quindi, se noi volessimo giudicare di quei lavori soltanto secondo il tempo in cui furono eseguiti, potremmo per la maggior parte di essi tener conto anche di Andrea. Ma questi morì in età di novant'anni; perciò sarà difficile ammettere ch'egli abbia lavorato di propria mano dopo il 1510. Però sembra che già prima avesse affidato quasi totalmente ai figli l'esecuzione dei lavori assunti; così, per esempio, la lunetta sulla porta del duomo a Pistoia, commessa ad Andrea nel 1505, ha in tutto il carattere dei lavori di suo figlio Giovanni, e veramente in molto maggior grado che nel fonte della sacristia in S. Maria Novella (dell'anno 1497), in cui Giovanni appare ancora fedele imitatore del padre.

Per conoscere le particolarità artistiche di Andrea della Robbia abbiamo già un buon fondamento nei documenti intorno a parecchie delle sue opere, ma specialmente poi nelle ampie notizie del Vasari, il quale conobbe l'artista ne' suoi ultimi anni. Il Vasari, parlando di Arezzo, sua patria, nomina le opere intorno alle quali Andrea lavorò per molti anni: l'altare in S. Maria delle Grazie, che è l'unico suo lavoro in marmo che si conosca; gli altari nel duomo, in S. Maria in Grado, nella Vernia, ecc.; a Firenze i bambini in fasce nella Loggia degli Innocenti, i rilievi della Loggia di San Paolo, «senza molte altre, anzi infinite opere che fece nello spazio della sua vita.» Dei lavori intorno ai quali esistono documenti, sono ancora conservati i *Quattro Evangelisti* ed il fregio nella Madonna delle Carceri in Prato (1491) e la lunetta sulla porta del duomo di Pistoia (1505); anche la lunetta del duomo di Prato non può essere che opera sua; basti considerare l'anno in cui fu eseguita, il 1489.

Il carattere di queste opere è così eguale in tutte, che non riesce difficile stabilire quello dell'artista, e quindi attribuirgli molte altre opere in Firenze e fuori. Quella straordinaria grazia e leggiadria dell'espressione, la bellezza delle teste, le pieghe grandi, semplici e piene di gusto, che rendono così generalmente amabili i lavori dei della Robbia, e che perciò sono ritenute come proprietà caratteristiche del fondatore di quest'arte, Luca della Robbia, caratterizzano precisamente le opere di suo nipote Andrea. Non v'è quasi alcun altro artista, che come lui abbia saputo eseguire figure di fanciulli e di giovani di tale ammaliante bellezza e grazia. Ma questa grazia si limita più che altro all'esterno, ed il talento dell'artista non giunge ad esprimere forti caratteri, a descrivere vive scene. Ciò è dimostrato abbastanza dall'*Assunzione* nella Vernia, dal *Tobia in viaggio* in S. Croce a Firenze e da altri simili motivi che richiedono un movimento, sebbene Andrea sappia rendere anche queste scene con la massima semplicità e quindi in corrispondenza al suo talento.

Appunto per varietà di gran lunga maggiore, per vivacità e per una fresca e diretta osservazione della natura si distinguono dalle opere di Andrea quelle dello zio Luca, che ebbe nel nipote per molti anni un fedele scolaro e collaboratore, il quale perciò presenta con lui molte analogie. In Luca troviamo un'arte propria, sentita e inventata dall'artista stesso, in Andrea invece un'arte derivata. Mentre Andrea, ad eccezione di alcune singole parti dell'altare in S. Maria delle Grazie in Arezzo, eseguisce soltanto lavori in terra cotta invetriata, nei quali le figure sono quasi sempre bianche ed il fondo azzurro, al contrario Luca, già per il materiale impiegato nelle sue opere, ci si mostra come uno degli artisti più svariati del suo tempo: noi abbiamo suoi lavori in bronzo, in marmo, in terra cotta ed in terra cotta invetriata. Le porte in bronzo della sacristia del duomo di Firenze furono da lui eseguite fra il 1446 ed il 1467, la celebre balaustrata in marmo dell'organo cogli angeli che cantano e suonano, fu compiuta fra il 1431 e il 1440; contemporaneamente lavorava i cinque rilievi in marmo per il campanile, che gli furono commessi nel 1437; due altri rilievi destinati per il duomo, la *Liberazione di Pietro* e la *Crocifissione di Pietro*, ora nel Bargello, rimasero incompiuti; nel 1442 fece il tabernacolo in Peretola, e nel 1456 ebbe l'incarico di scolpire la tomba del vescovo Federighi, ora in S. Francesco di Paola. In questi due ultimi lavori le sculture sono in marmo, le cornici architettoniche invece in terra cotta invetriata, il che dà un effetto veramente bellissimo.

Anche dei lavori di Luca in terra cotta invetriata, parecchi ci sono accertati da documenti: fra il 1443 e il 1446 eseguì la *Resurrezione* e l'*Ascensione* di Cristo per il duomo, e due anni più tardi i due angeli con candelabri per la sacristia. La lunetta della porta di S. Domenico in

Urbino fu eseguita fra il 1449 ed il 1551. Che i rilievi con gli evangelisti e con gli apostoli nella cappella Pazzi in Santa Croce, [1] come pure la vôlta della cappella del cardinale di Portogallo in San Miniato siano opere del nostro artista, è detto dal Vasari e si deduce anche dall'epoca in cui furono compiuti. Il Vasari gli attribuisce anche i rilievi in Or San Michele e la lunetta della porta di S. Pierino al Mercato vecchio [2] e di quella in via dell'Agnolo; ed a ragione, giacchè questi pure presentano analogie coi precedenti ed hanno lo stesso carattere della cornice architettonica. Sulla porta in via dell'Agnolo, sulla quale si trovano i rilievi di Luca, sono affisse le iniziali e le insegne di papa Martino V (morto nel 1431); con molta probabilità quindi i rilievi sono di quell'epoca e sarebbero per conseguenza uno de' suoi primi lavori, la qual cosa ha la sua conferma nel carattere stesso delle sculture.

In tutte queste opere Luca della Robbia ha comuni con il suo nipote Andrea la giustezza dell'altorilievo, la fine sobrietà nei movimenti, il gusto nella disposizione e nel panneggiamento, la bellezza delle figure; e queste proprietà li rendono entrambi così vicini all'arte classica greca come nessun altro scultore del Rinascimento. Senonchè, laddove in Andrea vediamo ritornare regolarmente sempre le stesse teste, e le sue rappresentazioni, di una cerchia molto limitata, sono quasi sempre concepite e disposte nello stesso modo, Luca al contrario in tutte le sue composizioni è sempre nuovo ed originale, le sue figure hanno una grande varietà e sono improntate da un naturalismo sottile e talora anzi fortemente espresso, che le fa distinguere con facilità dalle figure di Andrea dall'espressione spontanea ed amabile, qualche volta quasi sentimentale e debole. In Luca è anche caratteristica la seria e bella architettura delle cornici, la loro delicata corrispondenza e la sagoma nonchè la decorazione piena di gusto. La invetriatura de' suoi rilievi è ancora più fina e regolare che quella di Andrea, ed i colori (e precisamente ne' primi tempi, oltre al bianco ed all'azzurro, non di rado il verde, il violetto ed il giallo) sono più forti e più profondi.

Fra il Ghiberti e Donatello, suoi contemporanei più vecchi di lui, coi quali egli è di solito nominato come capo del Rinascimento in Firenze, Luca sta circa nel mezzo. Col Ghiberti ha comune il grande sentimento della bellezza, il gusto nella disposizione delle scene e le belle pieghe longitudinali delle vesti; s'avvicina a Donatello nella serietà dello studio della natura, nella sua caratteristica di forza ed energia, ch'egli si è formata precisamente sul modello di questo. Sebbene sotto l'influenza di ambedue gli artisti, tuttavia Luca è affatto indipendente, e la mancanza di questo maestro sarebbe un vuoto sensibile nella gloriosa schiera dei grandi artisti italiani.

Il grande numero e la varietà delle opere autentiche di Luca, specialmente le terre cotte invetriate testè nominate, ci danno la figura dell'artista così precisa e sotto così molteplici punti di vista, che non è difficile riferire a lui una quantità di lavori, quasi tutti senza nome d'autore, in terra cotta invetriata o in stucco colorato, che si trovano principalmente nelle collezioni fuori d'Italia. Essi sono tanti e così varii, da rappresentarci l'artista più chiaramente e sotto un aspetto più svariato. Perciò mi sembra opportuno discorrere di questi lavori dando contemporaneamente la riproduzione di alcuni di essi.

[1] Quanto agli evangelisti, il signor K. E. von Liphart ha espresso l'opinione, che essi sieno lavori di Brunellesco, i quali non furono che invetriati nell'officina di Luca. Quest'asserzione, che io accettai nel *Cicerone* del BURCKHARDT, non credo possa più reggere. Il panneggiamento è anzi precisamente quello caratteristico del nostro Luca, del quale troviamo figure in marmo simili ed egualmente energiche nei rilievi in marmo sul campanile, d'epoca anteriore. Le figure degli apostoli sulle pareti della cappella appartengono già ad un periodo posteriore, quando probabilmente il nipote Andrea prestava valida opera ne' suoi lavori. Lo stesso deve dirsi anche delle *Virtù* in San Miniato, eseguite dopo il 1459.

[2] Questo stupendo rilievo, che è uno dei più bei lavori del Rinascimento, è chiuso da sei o sette anni in una cassa, probabilmente per essere trasportato nel Bargello! Non so a quale autorità se ne debba attribuire la colpa, ma devo constatare che la trascuranza dei monumenti dell'arte esposti al pubblico a Firenze è quasi generale e tradizionale. Fra altri, farò menzione soltanto di questo fatto, che nei tabernacoli delle vie di Firenze v'è una quantità di interessantissimi e preziosissimi rilievi ed affreschi, che, chiusi in armadii o in vetrine dai vetri sporchi, o fra le ragnatele, sono affatto invisibili ed un po' alla volta vanno guastandosi! Sarebbe da desiderarsi che, anche per questo rispetto, si prendesse l'esempio da Bologna, dove in tempo recente i tabernacoli delle strade furono aperti e ripuliti, mettendo per tal modo in luce un gran numero di interessanti opere d'arte.

Alcune di queste opere sono ancora conservate in Firenze, e sono quasi tutte lavorate in terra cotta invetriata. Pochi anni fa è stata collocata nel Bargello, alla fine della sala dei della Robbia, una *Madonna*, la quale, già per l'analogia che mostra con quella in Or San Michele, si può assicurare che sia un lavoro di Luca di una speciale bellezza: la madonna è rappresentata in piena figura, seduta su una panca innanzi ad un cespuglio di rose. La invetriatura grassa è perfetta-



MADONNA DI LUCA DELLA ROBBIA
nel Bargello a Firenze

mente riuscita, il colore azzurro carico del fondo, le bellissime rose bianche, che Luca adopera così volentieri nelle sue cornici, sono in questo rilievo non meno caratteristiche che le profonde pieghe longitudinali della veste e le teste della madre e del bambino. Una *Madonna* in mezza figura, che nella composizione è molto simile a quella che sta sulla porta di S. Domenico in Urbino, si trova in una delle camere degli Innocenti, [1] ed un'altra simile è in possesso di un privato a Parigi. In ambedue le composizioni osserviamo nella madre e nel figlio una particolare espressione trasognata, la quale anzi qui, per eccezione, ha dell'impacciato nella bocca aperta e

[1] Fotografia dell'Alinari, n. 18535.

nello sguardo quasi imbambolato. Più semplice e più graziosa è un'altra *Madonna con due angeli* ai lati che la adorano, con cornice rotonda, della quale si trova un esemplare nel Bargello[1] ed un altro nel cortile dell'Accademia di Firenze. Uno sguardo alla lunetta in San Pierino basta a dimostrarci che anche qui ci troviamo innanzi ad un lavoro di Luca, sebbene l'esecuzione, per quanto riguarda la invetriatura, e la corona di fiori che forma la cornice, accenni ad Andrea o alla sua officina.

In tutti questi rilievi, come pure nelle lunette nominate innanzi, Luca ha cercato di rappresentare Maria in tutta la serietà e sublimità della madre di Dio, ed il bambino come il Cristo conscio della sua missione, il chè anzi è spesso indicato da una fascia che il bambino tiene in mano, con le parole: EGO SUM LUX MUNDI. Ma di fronte a queste rappresentazioni che, col loro carattere solenne, mostrano nel modo più nobile di essere state destinate alla pubblica venerazione, troviamo una non minore quantità di rilievi, per la maggior parte di piccola dimensione, rappresentanti Maria col bambino, sola in mezzo ad angeli e a santi, e che mostrano in modo non dubbio il carattere delle sculture di genere. In queste è preponderantemente o quasi esclusivamente accentato il momento puramente umano; la relazione della madre col bambino è presa dalla natura nelle sue più varie e più belle situazioni, e rappresentata con una freschezza e vivacità, con una spontaneità ed un sentimento della bellezza, talora anzi con una tinta di innocente umore, tale che perfino le celebrate madonne di Raffaello non offrono al confronto quasi nessun motivo nuovo, e in freschezza e vivacità non reggono al paragone.

Una serie di tali graziose composizioni si trova appunto nel museo di Berlino; per la maggior parte sono copie in stucco dipinto del tempo dell'artista. Siccome esse nella concezione differiscono essenzialmente dalle composizioni autentiche di Luca, delle quali abbiamo parlato innanzi, e che servono da oggetti di devozione, così anche in questa raccolta esse sono entrate quasi tutte senza nome d'autore.

Una (fig. 2) di queste, una *Madonna* in tutta figura venerata da due angeli (n. 113 del catalogo) è di dimensioni alquanto grandi, e, a giudicarne dalla sua forma, dev'essere stata in origine la lunetta di una porta. Essa è di terra cotta, ma non è nè invetriata nè colorita, cosicchè si deve ammettere che per un caso qualunque, non sia giunta a compimento. I due angeli sono giovani, di figura slanciata e bellissime sono le loro teste; la figura di Maria è improntata da una quiete che confina quasi con la rigidezza e sta in curioso contrasto con la gaia vivacità del bambino ignudo che le è seduto in grembo; la madre, scherzando, avvicina la mano sinistra al collo del bambino, il quale per difendersi dal solletico le afferra con ambe le mani le dita, per liberarsene. Lo stesso motivo affatto naturalistico e proprio delle sculture di genere, è ripetuto in un rilievo di stucco bronzato (n. 114 del catalogo). La sua composizione è simile a quella dei riquadri della porta in bronzo di Luca nella cattedrale, però è più ricca: due santi monaci stanno ai lati di Maria, al di sopra della quale due angeli stendono un panno a guisa di baldacchino (fig. 5). Per il gusto nella disposizione e finezza della caratteristica non v'è un'altra composizione dell'artista, che sia paragonabile a questa. In un rilievo in stucco alquanto piccolo, pure nella raccolta di Berlino (n. 115), la madonna è rappresentata in un altro motivo egualmente di genere: essa è di profilo, seduta su una panca, e nell'atto di porgere il petto al bambino che le sta in grembo in piedi; ai lati due angeli, uno che suona il liuto, un altro che attacca una tenda ad un festone dietro la madonna (fig. 8). Le stupende figure giovanili dei due angeli sono tanto simili a quelle degli angeli che suonano nella cantoria del duomo, che non vi può esser dubbio alcuno ch'essi sieno opera di Luca della Robbia.

Le altre madonne della raccolta di Berlino sono tutte di piccole dimensioni. Una di queste è lavorata in terra cotta invetriata (n. 116 A): Maria tiene fra le braccia il bambino, il quale si stringe teneramente alla madre (fig. 1). Una rappresentazione con un motivo del tutto eguale si trova nel Bargello; però le figure sono quasi in grandezza naturale: senonchè qui il fanciullo, nudo e grassoccio, si rivolge, quasi intimorito, dalla madre verso lo spettatore. In ambedue i rilievi le teste e le mani sono lavorate con una finezza meravigliosa. In relazione con questi sono due altri piccoli rilievi con cornice rotonda, in stucco e in terra cotta, nella raccolta di Berlino. Di uno, (fig. 4) nel quale ai lati della madonna si librano

[1] Fotografia dell'Alinari, n. 6267.

due cherubini (n. 116 B), se ne trova nel museo del Louvre una copia d'epoca posteriore in terra cotta invetriata, uscita dall'officina di Andrea o di Giovanni della Robbia; del secondo (fig. 3) se ne trovano parecchie copie; l'originale dubito che sia l'esemplare perito nel crollo di una porta dell'ospedale di S. Maria Nuova. Di solito è incorniciato da un grande anello con diamanti, e questa è una prova ch'esso fu eseguito per commissione di uno dei Medici. Anche una piccolissima Madonna in rilievo incorniciata in una conchiglia rotonda, che mostra una stretta affinità con quest'ultimo nominato, si può ritenere opera di Luca, mentre nel catalogo della raccolta (n. 150) è ancora registrato senza nome d'autore.

Da questo gruppo di rilievi in cui il bambino è rappresentato sempre teneramente abbracciato alla madre, differiscono essenzialmente nella concezione e nella composizione due *Madonne* di dimensioni alquanto maggiori, nella raccolta di Berlino (fig. 6 e 9). In entrambi Maria tiene il bambino ignudo innanzi a sè in piedi su una rampa; in uno il bambino guarda furbescamente lo spettatore, dal quale si volge verso la madre; nell'altro solleva scherzosamente il manto di Maria, per nascondervisi sotto. Specialmente quest'ultimo lavoro dimostra ancora una grande analogia con la maniera di Donatello nel largo tipo della testa del bambino, nel suo sorriso duro e nell'espressione seria e pensosa del volto di Maria. Ma l'influenza di Donatello è caratteristica in Luca appunto alla metà della sua carriera artistica, precisamente nel tempo in cui eseguì i rilievi per la cantoria del duomo; però nelle pieghe longitudinali delle vesti, profonde e piene di gusto, come pure nella esecuzione delle mani, si manifesta già, a mio giudizio, pienamente il fare proprio di Luca.

Dal confronto che recentemente feci con i detti rilievi in marmo di angeli che cantano e suonano, m'apparve chiaramente ed indubitatamente come opera di Luca della Robbia un rilievo in stucco dipinto, di soggetto affatto differente, cioè una *Pietà* (n. 157) (fig. 7). Gli angeli che circondano il cadavere di Cristo, sorreggendolo o piangendo, sono gli stessi graziosi putti dell'età di tre o quattro anni, che troviamo colà; e le loro vesti lunghe, foggiate all'antica, hanno lo stesso bello slancio del movimento e gli stessi partiti di pieghe. Anche il corpo di Cristo ha una perfetta analogia con quello della *Pietà* di Luca sulla tomba Federighi. Soltanto nel rilievo di Berlino il disegno è più energico e più naturalistico, la qual cosa accenna ad un'epoca anteriore.

Ma con questi rilievi esistenti nel museo di Berlino non è ancor finito il numero delle composizioni finora non riconosciute del vecchio Luca. Un piccolo rilievo in stucco, specialmente interessante per lo studio dello sviluppo artistico di Luca, è passato recentemente per donazione al museo di Oxford insieme con la celebre collezione del ricercatore inglese Drury-Fortnum. Esso ha una cornice tonda e rappresenta Maria in piena figura col bambino in grembo, adorata da due giovani angeli. L'analogia di questo stucco con la lunetta in San Pierino, con quella in via dell'Agnolo, e con quella del museo di Berlino (n. 113) è così manifesta, tanto nella composizione che nel sentimento, sì nei tipi che nelle vesti, che non si può dubitare che Luca ne sia l'autore. Di dietro v'è l'iscrizione: *Formato a dì 17 di Gennaio 1428 - forma . . nel . . . . di nicholo* . . . In questa composizione adunque, di cui già nel 1428 era stata fatta una copia in stucco, abbiamo la più antica opera di Luca che finora si conosca, la qual cosa è anche confermata dal carattere specialmente antico che si avvicina al Ghiberti. [1]

Due altri rilievi simili, del primo periodo di Luca della Robbia, si trovano nel Louvre. Anzi è appunto il loro carattere antico che ha fatto sì, che fossero qualificati per lavori del Ghiberti. Sono notevoli entrambi per il grande numero di figure: in uno è rappresentata Maria seduta, col bambino in grembo, fra i santi Pietro e Giovanni Battista e due altri santi; nel secondo, che è rotondo, la madonna è adorata da due angeli. Entrambi presentano grande analogia con le rappresentazioni dello stesso Luca nei riquadri della porta di bronzo e con parecchie delle lunette antecedentemente nominate. Tanto la disposizione quanto le figure sono in ambedue di una grande bellezza, e specialmente i due santi del primo rilievo. Notevoli sono in tutt'e due le composizioni le proporzioni, relativamente troppo grandi, del bambino, che si osservano anche nella lunetta di Berlino. Nel museo di Londra esistono due rilievi di Luca, in terra cotta invetriata tutti due notevoli; l'uno, tondo e piuttosto grande, rappresenta l'*Adorazione dei pastori* ed è curioso per la composizione in piccole figure; l'altro (n. 4411) rappresenta in bassorilievo la *Madonna col bambino,* seduta, in figura intera, e

[1] Ho veduto recentemente un secondo esemplare, molto guasto, di questo stucco presso un mercante d'oggetti d'arte in Firenze, e un terzo assai fino, in terra cotta nella raccolta di F. Spitzer a Parigi.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

SCULTURE DI LUCA DELLA ROBBIA
nel museo di Berlino

veduta di profilo. Di quest'ultima composizione assai graziosa ho veduto pure delle copie in stucco.

Una delle prime opere di Luca in due esemplari, l'uno nel South Kensington Muxeum (n. 5788) e l'altro nella raccolta del signor von Beckerath a Berlino, rappresenta Maria in piedi in piena figura, col bambino ignudo addormentato fra le braccia. Il motivo stupendamente naturalistico della posizione del bambino si ritrova corrispondente in una statua in terra cotta della madonna, di grandezza un po' inferiore al naturale, nel South Kensington Museum (n. 7574), che si attribuisce a Jacopo della Quercia. La testa di Maria ed il suo sguardo serio, che si posa sul bambino quasi per studiarlo è in perfetta corrispondenza col rilievo della raccolta di Berlino (n. 117), che prima ho cercato dimostrare il lavoro del nostro Luca.

La statua del South Kensington Museum testè nominata, per il suo carattere e per l'artista al quale è attribuita, ci dà una base per trattare della questione, da chi Luca abbia appreso la sua arte, e se abbia avuto in essa dei precursori in Firenze.

(Continua) WILHELM BODE

LA COLLEZIONE CARRAND

NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE



UANDO nel settembre scorso morì nella sua villa di San Marco vecchio il comm. Luigi Carrand e si seppe che egli aveva lasciati tutti i suoi oggetti d'arte e d'antichità al comune di Firenze, perchè li depositasse nel museo Nazionale, gli studiosi dell'arte dovettero certo accogliere la notizia con grandissimo interesse. Quella collezione, conosciuta per fama in tutta Europa, ma visitata solo da pochi, stava per divenire accessibile a tutti, e i tesori d'arte che vi si racchiudevano avrebbero finalmente fornito ampio ed incontestato materiale agli studi. Con accorta sollecitudine il municipio fiorentino fece redigere un succinto inventario degli oggetti contemplati dal testamento del signor Carrand e, presone possesso, li depositò in seguito in parecchie sale del museo Nazionale; però, siccome probabilmente passerà parecchio tempo prima che la collezione sia consegnata alla Direzione delle RR. Gallerie e Musei, e quindi ordinata scientificamente venga esposta al pubblico, ho creduto far cosa grata agli studiosi ed agli amatori dell'arte, dandone una sommaria notizia descrittiva, in attesa che un catalogo accurato soddisfaccia meglio alle esigenze della scienza moderna.

Nella collezione Carrand si ammirano tutti gli oggetti che all'epoca del medio evo e del rinascimento poterono essere nobilitati od ingentiliti dal magistero dell'arte: essa è quindi essenzialmente una collezione artistica e basta per convincersene enumerare le serie che la compongono. Vi sono avorii, bronzi, smalti, arredi sacri, gioielli, armi, maioliche, vetri, cristalli di rocca, pietre incise, nielli, legni intagliati, cuoi impressi, ferri lavorati, dipinti, miniature, marmi, medaglie, monete, sigilli e finalmente arazzi e stoffe: tutte le serie sono ben rappresentate, alcune, come gli avorii, i gioielli, i bronzi, lo sono superbamente e quel poco che io potrò dirne non varrà che a dare una pallida idea dei preziosi cimelii che il signor Carrand con singolarissimo esempio ha voluto donare a Firenze. Va da sè che in questa rapida scorsa non mi è dato tenere un rigoroso ordine scientifico; ho dovuto studiare gli oggetti man mano che mi si sono presentati e non ho l'opportunità di coordinare gli appunti presi con nuovi esami e con ricerche accurate; i lettori mi siano indulgenti in vista della buona intenzione.

Avorii. — Questa serie consta di più che duecento pezzi che ci metton sott'occhio in maniera quasi completa la storia della scultura in avorio dal VI al XVI secolo; i dittici sacri, le placche che adornavano le rilegature dei codici preziosi, i cofanetti istoriati, i crocifissi, le pissidi, le statuine di santi si alternano coi frammenti di mobili intarsiati, coi corni da caccia, coi manichi di coltelli e di pugnali, cogli specchi, coi giochi di scacchi e di dama, quasi a dimostrare che l'arte anche in quei tempi semibarbari trovava modo di abbellire non soltanto gli arredi della religione che tutti soverchiava in potenza e che sola conservava poche reliquie della cultura antica, ma anche gli oggetti destinati più comunemente all'uso della vita civile.

Un dittico finamente lavorato offre su una delle placche *Adamo nel Paradiso* interamente nudo e assiso fra i rami d'una quercia a cui pure si attiene colla sinistra. Egli guarda da quell'alto posto gli animali che gli stanno schierati innanzi; nel basso della tavoletta sono figurati i quattro fiumi che sgorgano da quattro spechi. Gli animali sono un'aquila, un corvo, una pantera, una leonessa, un leone, un cinghiale, un cavallo, un toro, una volpe, una capra, una pecora, una locusta, un orso, un elefante, una lucertola, un serpente, un cervo e una damma. Sull'altra placca sono *due scene della vita di S. Paolo* distribuite in tre piani: superiormente il santo assiso su una specie di sedia curule, ha un rotolo nella sinistra ed alza la destra in atto di benedire, secondo il rito greco; davanti gli sta un personaggio ritto su uno sgabello, vestito di tunica e pallio, con un libro in mano, mentre un altro, vestito similmente, sta dietro la sedia, attenendosi colla destra alla spalliera e recando un rotolo nella sinistra. Secondo il padre Garrucci che ha pubblicato questo dittico, [1] sarebbe qui espressa la disputa dell'Areopago e il personaggio ritto sullo sgabello sarebbe san Dionigi. Inferiormente è rappresentato san Paolo morso in Malta dalla vipera; presso a lui è sul terreno il fuoco acceso; gli stanno vicino tre personaggi, uno dei quali, vestito di tunica corta e immanicata con una clamide affibbiata sull'omero destro, alza per stupore la mano; anche gli altri fanno atto di maraviglia, ed uno, con lunga barba, stringe colla sinistra la daga nel fodero che gli pende a fianco. Più sotto due infermi, uno dei quali emaciatissimo, accompagnati da due altri personaggi, attendono la guarigione dal santo. Questo dittico, che è uno dei migliori prodotti dell'arte greca, è lavorato con una finitezza mirabile e nello stesso tempo dimostra certamente che chi lo eseguì doveva aver studiato con amore le sculture classiche, e anche il nudo; vi troviamo infatti nella riproduzione d'Adamo e degli animali uno squisito sentimento artistico, e una esatta conoscenza delle proporzioni del corpo umano, mentre d'altra parte nelle scene della vita di san Paolo, v'è un movimento e quasi direi una ricerca dell'effetto pittoresco, che basta a sfatare tutte le viete storielle che ancor oggi si ripetono sull'immobilità ieratica dell'arte bisantina.

Un altorilievo, forse metà di dittico, rappresenta *un' imperatrice di Bisanzio,* e il Gori che lo pubblicò, ma che ne ebbe conoscenza solo da un brutto disegno, [2] credette di vedervi raffigurata Teodora moglie di Giustiniano, o anche Giustino II imperatore. L'imperatrice, coronata e vestita di un abito ricco di perle e di pietre, ha nella sinistra uno scettro e nella destra il globo crucigero; è ritta in piedi entro una nicchia, sostenuta da colonne corinzie e sormontata da una cupoletta a costole, fiancheggiata da due aquile che sostengono col becco un festone di foglie. Il lavoro di questo altorilievo, sebbene molto accurato, è però inferiore a quello del dittico precedentemente descritto: solo le aquile sono improntate egregiamente, tanto che si direbbero studiate dal vero.

Di questi tempi è pure un'altra tavoletta che può aver fatto parte della rilegatura di un codice; è divisa in due scompartimenti, circondati da una ricca cornice a foglie d'acanto, negli angoli della quale sono delle testine di donna col velo in capo. Nei due rettangoli circoscritti è rappresentato un identico soggetto, cioè *un guerriero imberbe coronato,* con paludamento, lorica a maglie e sandali; colla sinistra regge lo scudo e colla destra trafigge colla lancia un nemico che gli sta sotto i piedi; la differenza tra i due bassorilievi sta in ciò che nel superiore il guerriero è volto a sinistra, nell'inferiore a destra. L'esecuzione di questa tavoletta è piuttosto rozza, tuttavia le figure del guerriero vincitore non mancano di una certa maestà.

Una placca di bellissimo stile ha nel quadrato superiore *S. Pietro* nimbato colle chiavi nella sinistra, seguito da tre personaggi, in atto di benedire, secondo il rito greco, sette individui che

1 GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana.* VI. 76. tav. 451 e 452. - Ho riprodotto le descrizioni del ch. Garrucci, modificandole dove ho creduto che non fossero troppo esatte. Noterò pure che le incisioni che egli dà di questo dittico non sono molto felici e non corrispondono, come parrebbe, alle dimensioni dell'originale.

2 GORI, *Thesaurus veterum diptychorum.* II. 267, tav. XI. - Credo che la figura di questo avorio sia femminile, perchè ha nella corona quel fiore a trifoglio che l'erudito toscano disse trovarsi nell'acconciatura delle mogli degli imperatori: l'artista che fornì il disegno al Gori lo aveva cambiato in un fiore di giglio araldico. È anche da notarsi che l'estremità superiore della cupoletta non fu mai restaurata, come credette il Gori, il quale giudicava dovesse essere in origine sormontata dalla croce.

si avanzano reverenti verso di lui; sotto, il santo, accompagnato dagli stessi tre personaggi, battezza per immersione un catecumeno, mentre nove individui osservano la scena.

Segue un bassorilievo oblungo dei primi tempi cristiani, ispirato evidentemente alle sculture di qualche sarcofago. Vi è raffigurata, cominciando da sinistra, l'*Annunciazione:* l'angelo in abito da viaggiatore e con lungo bastone si presenta alla vergine, che sta seduta, filando, entro un ricco edificio. Al centro v'è la *Visitazione* e finalmente a destra la scena si chiude coll'*Adorazione dei pastori:* da un lato stanno la vergine e san Giuseppe che colle mani protese accenna il bambino a tre pastori che dall'altra parte lo riguardano: Gesù, col nimbo crucigero, dorme su un letto molto adorno, appoggiando la testa su una mano, e dietro di lui si vedono le torri di Betlemme; alla estremità destra un angelo addita ai pastori il bambino. È questo uno dei più importanti pezzi della raccolta: in tutte le figure e specie nei panneggiamenti si nota uno studio accurato delle opere dell'antichità, combinato ad una esatta osservanza dei dettami evangelici; il gruppo centrale poi è così bello ed espressivo, che si direbbe fattura di qualche maestro del secolo decimoquinto.

Due placche offrono ambedue lo stesso soggetto, cioè la *Risurrezione*, secondo il modo più antico che tennero i cristiani nel figurarla. [1] In una, proveniente dalla collezione Evans-Lombe, l'angelo seduto annuncia alle Marie che Cristo è risorto; nella parte inferiore della tavoletta, il sepolcro, fatto a guisa di torre rotonda con cupola e finestre ad arco, è aperto ed ai lati di esso stanno due soldati, vestiti solo di tunica succinta che dormono appoggiati alla lancia. La figura dell'angelo è nobile e maestosa e rammenta quella che si vede su un celebre dittico del British Museum, pubblicato già dal Didron [2] e da altri; è lo stesso viso regolare ed espressivo, la stessa capigliatura a corti riccioli, lo stesso atteggiamento imponente, non guastato dalla solita rigidità bisantina. L'imitazione dall'antico è evidente, ma è pur vero che l'artista ha saputo aggiungervi di suo un sentimento che dà al suo lavoro un'impronta di originalità indiscutibile.

L'altra tavoletta è posteriore e di stile più schiettamente bisantino, specialmente nei particolari che sono trattati con molta cura. Le sante donne portano lampada e vasi da unguenti, i soldati sono in armatura completa, ma senza elmo, il sepolcro è fatto a torre rotonda, sormontato dalla croce, e dalla porta spalancata si vede il lenzuolo, mentre nello sfondo sorgono gli edifizii di Gerusalemme.

Mostra maggiormente i segni della decadenza un largo bassorilievo col *Salvatore* entro un ornato a mandola, circondato da quattro angeli e dai quattro simboli degli evangelisti. Questo avorio rosso-bruno sembra sia stato in origine colorito con una tinta purpurea.

Dove però l'arte bisantina rifulge in tutto il suo splendore e in tutta la sua purezza, è in una tavoletta proveniente dalla collezione Soltykoff e rappresentante *l'Ascensione.* [3] Cristo benedicente è seduto su un globo stellato sostenuto da due angeli, mentre due altri angeli discendendo verso la terra rivolgono agli apostoli e alla vergine le parole seguenti, scritte in caratteri capitali nel campo: ΑΝΔΡΕϹ ΓΑΛΙΛΑΙΟΙ ΤΙ ΕϹΤΕ ΚΑΤΑΒΛΕΠΟΝΤΕϹ ΕΙϹ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ. Il signor Darcel, che ha scritto intorno alla collezione Soltykoff, [4] dice di questo bassorilievo: « Se il gruppo terrestre degli apostoli manca essenzialmente di varietà ne' suoi atteggiamenti, il gruppo celeste, in cambio, è di una grandezza e di una nobiltà indicibili, tanto la linea vi è semplice e larga, tanto il gesto è sobrio e adatto, tanta è la severità dei panneggiamenti. » Io non aggiungerò nulla al giudizio dell'eminente critico francese: farò solo notare che, sebbene il gruppo degli apostoli sia un po' uniforme, essendo tutti disposti su una sola linea, l'artista tuttavia ha cercato di rimediare a questo inconveniente, dando ad ogni fisonomia un'espressione diversa e vi è egregiamente riuscito.

Non posso por fine a questa breve rassegna degli avorii più antichi senza citare una curiosa scatola, intorno a cui gira un bassorilievo di soggetto tutto pagano: Diana con una ninfa, tutte nude, entrano nel bagno, mentre Atteone, col gregge a' piedi, le riguarda; dall'altro lato Atteone, sul cui capo spuntano già le corna di cervo, è dilaniato da tre cani. La fattura di questa scatola, che a prima vista si direbbe una pisside, non è troppo accurata; vi è anzi una certa aria grossolana che rammenta alcuni piccoli bassorilievi dei medaglioni contornati, quantunque tutta la

[1] Garrucci, op. cit., I, 392.

[2] Didron, *Annales archeologiques*, XXIII, 33.

[3] *Collection Soltykoff* n. 12.

[4] *Gazette des Beaux-Arts*, X, 174.

composizione, copiata forse da un originale classico, sia ben proporzionata e senza quegli strani sbagli di prospettiva che tanto urtano nell'arte bisantina.

È anche degna di menzione una pisside riferibile circa al sesto secolo e adorna della comune rappresentazione di Orfeo, circondato da tutta la fauna descritta in seguito nei bestiarii medioevali, perchè vi vediamo la pantera, l'orso, il leone, il serpente, il cignale, la scimmia, il cervo, la capra e insieme un grifone, un centauro, una sirena, un satiro. La scena, svolgendosi sulla superficie della pisside, si cambia in una caccia fatta da tre cavalieri che galoppando inseguono delle fiere, mentre uno a piedi trafigge colla lancia un leone. Anche qui, come ho notato a proposito del primo dittico con Adamo e san Paolo, gli animali sono trattati con verità scrupolosa e l'artista ha avuto cura di riprodurli in atteggiamenti diversi, evitando così quell'uniformità che è uno fra i principali difetti dell'arte di quell'epoca: nella rappresentazione della caccia il movimento è persino eccessivo in alcuni punti e per la ricerca esagerata dell'effetto, ne son venuti qua e là dei contorcimenti poco naturali e non richiesti, perchè il contrasto è evidente tra il tumulto del combattimento e la placida scena d'Orfeo che ammansa col suono le fiere.

Importante assai e per le dimensioni e per la conservazione è un cofanetto italo-bisantino riferibile al nono secolo: non sono infrequenti nelle collezioni questi cofanetti, formati di piccoli bassorilievi incastrati in cornici d'avorio fatte di rosoni a petali acuti, ai quali si alternano talora delle testine di profilo e il signor Darcel, che ne ha parlato nella *Gazette des Beaux-Arts*, [1] paragonando lo stile e il disegno di queste figure con certe miniature di manoscritti carolingi, ha potuto molto plausibilmente assegnar loro e l'epoca che sopra ho detto, e fino ad un certo punto anche il luogo ove furon lavorati, che secondo i più sarebbe l'Italia. Il cofanetto Carrand, di forma rettangolare, con coperchio a piramide tronca, è adornato da ventisette piccole placche su cui si alternano guerrieri, suonatori, giocolieri, animali favolosi e fantastici e amorini: curiosissime sono quelle che rappresentano i giocolieri in atteggiamenti non dissimili da quelli dei ginnasti moderni; ma sovra tutte le altre meritano di esser citate tre placchette del coperchio, con degli amorini, uno dei quali dà fiato al corno, mentre un altro si sollazza su un delfino. Lo stile di queste figurine è così prettamente antico che, se non si conoscesse quanto influsso ha avuto l'arte classica, specialmente in Italia e in Grecia, fino all'epoca di Carlo Magno, si potrebbe senza esitazione assegnare ai cofanetti italo-bisantini una data di molto anteriore.

Veniamo ora all'arte che può dirsi più schiettamente occidentale, quantunque abbia risentito sempre, più o meno modificata secondo i vari luoghi, l'influenza greca: la comparazione dei prodotti delle due arti non prova davvero la superiorità dell'occidente, come alcuno ha creduto di poter dimostrare in questi ultimi tempi; pur tuttavia si riscontra già nelle opere degli artisti specialmente francesi una certa tendenza ad assumere carattere originale, che si estrinseca sopratutto nell'ornamentazione affatto differente dalla bisantina e nel modo diverso di rappresentare certe scene di storia sacra. È noto come i Greci abbiano avuto fin dai primi tempi norme fisse per raffigurare tutti i soggetti dell'antico e del nuovo testamento che potevano esser trattati dagli artisti: i teologi vegliavano scrupolosi perchè le scritture e le sante leggende non fossero interpretate a capriccio dal pittore, di guisa che a questi non rimaneva altra via che curare sino alla minuzia l'esecuzione, trascurando la composizione generale ed il concetto che forse qualche volta non poteva nemmeno sentire. Di qui ne venne che dopo il grande rinascimento artistico bisantino successo alla caduta degli iconoclasti, l'arte andò a poco a poco immobilizzandosi, traviata da un manierismo che la rese per così dire incapace di alcun progresso: dagli ecclesiastici vennero redatte in forma di libro le norme che dovevano guidare gli artisti nelle rappresentazioni sacre, e mentre l'occidente latino si risvegliava per prepararsi a poco a poco ad essere ancora maestro di civiltà, l'oriente greco invecchiava in una lunga decadenza da cui non doveva rialzarsi più mai.

I primi passi di quest'arte occidentale sono rappresentati nella raccolta Carrand da due placche, in una delle quali è figurata la *Crocifissione*. Cristo è inchiodato sulla croce, che porta il cartello con le lettere † IHS NAT e in basso stanno sei persone in questo ordine: la vergine, un perso-

[1] *Gazette des Beaux-Arts*. XIX. 290. - Il signor Darcel riporta ivi il disegno di un cofanetto della collezione Basilewski, più piccolo di quello Carrand.

naggio che raccoglie con un calice il sangue dalla piaga di Cristo, un soldato con una lancia, un altro colla spugna, indi un personaggio barbuto che guarda commiserando, mentre san Giovanni rivolge inorridito la faccia dallo spettacolo: nel piano inferiore vi sono sei tombe scoperchiate, da cui escono le anime avvolte nel sudario, e sotto la croce sta un serpente raggomitolato: in alto vi sono quattro angeli e due tondi colle personificazioni del sole e della luna; al centro si protende dalle nuvole una mano che regge una corona sul capo di Cristo. Questa bella placca che servì forse da coperta di libro, è adorna nella cornice di piccoli intarsii in oro e può credersi del nono secolo; l'esecuzione è molto accurata, ma la scena è disposta in modo troppo uniforme e con troppi particolari. Gli stessi pregi e gli stessi difetti ha un altro piccolo bassorilievo che rappresenta *il re David seduto su un trono e circondato da diversi dignitari;* anche questo avorio che ha la leggenda † DAVIT · R · ha nella cornice gli intarsii in oro ed è riferibile alla stessa epoca del precedente.

Un bassorilievo oblungo, di stile molto più rozzo, è foggiato a cinque archi sostenuti da colonne ornate, con capitelli a foglie d'acanto; negli angoli delle volte stanno quattro colombe e tutta la composizione è limitata superiormente e inferiormente da una ricca cornice, su cui si legge: OC · ALTARE · DEDICATVM · EST · IN · ONORE · DOMINI · SALVATORIS · ET · VICTORIOSISSIME · SANTE · CRVCIS. Sotto l'arco centrale è ritto Gesù senza barba, con lunghi capelli arricciati che gli cadono sulle spalle; veste tunica e pallio con ornati ed ha nella sinistra le due chiavi e nella destra una stella; sei altre stelle sono incise nel campo, e in basso stanno sette candelabri. [1] Gli archi vicini sono occupati da due angeli che si inchinano verso Cristo; nell'arco estremo di sinistra v'è la vergine, con abito gemmato e col velo in capo; in quello di destra san Giovanni, con lunga barba, vestito di pelli d'agnello e con un rotolo svolto nelle mani, su cui le lettere IOHS.

Similmente rozzo è un frammento di placca che rappresenta *la morte di un santo* e che doveva far parte di un reliquiario: della scena non si vede che una parte del letto su cui riposa il cadavere: un individuo in abito ecclesiastico guarda reverente. Sull'arco che sovrasta si legge: DE EIVS OBITV ET OBSEQVI..... e sulla cornice superiore: VBI ANGELI DEI GAVDENTES AD CELVM....; nell'angolo dell'arco sta infatti un angelo.

Un insigne monumento che è forse di questi tempi è il flabello liturgico proveniente dall'abbazia di san Filiberto di Tournus; una nota del signor Carrand lo attribuisce al nono secolo. Esso è composto di un manico formato da cilindri d'osso bianco, separati da nodi d'osso tinti in verde; sul manico posa un capitello e su questo un prisma quadrangolare a lati d'osso bianco e a spigoli verdi che serve di custodia e di sostegno al flabello. Il manico è adorno di tralci di vite intrecciati, fra cui si rincorrono degli animali; sul nodo inferiore si legge M. MICHEL; sul centrale † IOHEL ME SCAE FECIT IN HONORE MARIAE; sul superiore S · MARIA · S · AGN · S · FILIB · S · PET · Il capitello, ne' cui spigoli sono innicchiate quattro statuette di santi, posa appunto su quest'ultimo nodo; ma i santi personaggi che vi sono rappresentati non s'accordano ai nomi che vi stan sotto, di guisa che pare che questo flabello abbia in antico subito un restauro. Su due faccie della custodia vi sono dei bassorilievi con scene pastorali e campestri; sulle altre due corrono dei delicati ornamenti a fogliami, fra cui si vedono degli uomini e degli uccelli.

Il flabello propriamente detto è costituito da un foglio di pergamena piegato a ventaglio che si può aprire circolarmente; da ambe le parti è diviso in parecchie zone decorate di iscrizioni e di rabeschi; nella zona di mezzo sono miniate piuttosto rozzamente delle figurine di santi, accanto ad ognuna delle quali si legge il relativo nome e così SCA. LVCIA, SCA. AGNES, SCA. CECILIA, SCA. MARIA, SCS. PETRVS, SCS. PAVLVS, SCS. ANDREAS; altrettanto si vede dall'altra parte in cui, oltre i santi Maurizio, Dionigi, Filiberto, Ilario e Martino, alle estremità sono dipinte due figurine di sacerdoti, coi nomi di JVDEX e LEVITA. Non mi diffonderò molto sulla quistione se questo flabello risalga veramente al nono secolo: per il lavoro in osso non avrei alcuna difficoltà ad ammetterlo, poichè è risaputo che allora per l'arte bisantina si apriva una nuova era di progresso, che può paragonarsi al nostro rinascimento e che come il nostro fu determinata da

[1] Sono le stelle e i candelabri dell'Apocalisse (I, 19) che simboleggiano le sette chiese e i loro pastori.

un ritorno allo studio dell'arte classica. Sebbene questo flabello sia opera incontestabilmente latina, non è men vero che specie l'ornamentazione è ispirata moltissimo ai lavori orientali; i bassorilievi poi ricordano le miniature del salterio greco, custodito nella biblioteca Nazionale di Parigi, alcune delle quali vennero pubblicate dal signor Bayet [1] e che sono appunto fra le migliori opere del rinascimento greco. Tuttavia la pergamena ha un aspetto più recente e specialmente le iscrizioni nelle quali la lettera M affetta una forma che s'approssima alla gotica, fanno credere che questa parte del flabello non possa essere anteriore al dodicesimo secolo. [2]

Due braccioli di sedia episcopale con finissimi ornamenti a fogliami e a figure d'animali, finiscono in una testa di leone; all'estremità che era unita alla sedia si vedono i simboli dei quattro evangelisti: il fondo, su cui spiccano gli ornati e le figure, era in origine dorato. Sebbene questi due pezzi non siano che frammenti, sono tuttavia pregevolissimi e malgrado la troppa suddivisione dei particolari, caratteristica dell'arte orientale, che non lascia riposo all'occhio, parrebbe che dovessero credersi lavoro italiano del secolo undecimo. È certo che in Italia l'influenza bisantina specialmente nella regione meridionale e a Venezia ebbe modo di farsi sentire e di lasciare una impronta nell'arte, meglio che in tutto il resto d'Europa: questi due braccioli ne sarebbero una prova manifesta, e ad essi si può aggiungere un *tau* di lavoro quasi identico, che una nota del signor Carrand dice pure italiano e della stessa epoca. Fra le molte storie che sono rappresentate sulle losanghe di cui va adorno il bastone di questo *tau*, notevoli specialmente sono quelle dei mesi dell'anno.

Due tavolette che costituivano la rilegatura di un officiolo hanno l'una *l'immagine di Cristo* con nimbo crucigero, che tiene un'asta colla croce nella destra e un libro aperto colle iniziali A · Ω nella sinistra; coi piedi calpesta un drago e un leone e intorno corrono i versi leonini REX · DEVS · EST · HOMO · QVEM · SIMPLEX · SIGNAT · IMAGO — QVO · MORS · EST · STRATA · SERPENTE · LEONE · NOTATA. Sull'altra v'è *san Michele* armato che trafigge colla lancia il demonio e i versi dicono: SVB · FIDEI · SCVTO · MICHAEL · STANS · CORPORE · TVTO — HOSTEM · PROSTERNIT PEDE · CALCAT · CVSPIDE · PVNGIT. Ambedue queste placchette provengono dalla collezione Charvet e rappresentano abbastanza bene l'arte dell'undecimo secolo a cui sono attribuite.

Dirò anche di due singolari pezzi le cui iscrizioni runiche non lasciano alcun dubbio sulla loro origine. Il primo è un frammento di cofanetto in osso di pesce, trovato dal signor Carrand in Alvergna e che, secondo una nota di lui, mancherebbe al cofanetto normanno che si conserva nel British Museum: questa placca di lavorazione assai grossolana presenta entro una cornice composta di caratteri runici diverse figure, di cui le principali sono tre uomini con lunghi pastrani a cappuccio, un cavallo, un uomo in atto di partire per la caccia.

L'altro è un bel corno od olifante, schiacciato in maniera da assumere la forma di un fodero di scimitarra: è adorno di grossolani rabeschi fra i quali appaiono qua e là degli animali e un uomo che pare in atto di suonare il corno. Presso l'imboccatura è da ambo i lati una breve iscrizione runica che suonerebbe: *Lieto tempo e avanti,* [3] motto abbastanza adatto per i costumi

[1] Bayet *L'art, bizantin*, p. 159 e 161.

[2] Il flabello fu esposto nel 1867 nella sezione *Histoire du travail et monuments historiques* alla Esposizione Universale di Parigi e dal giurì d'ammissione fu giudicato del nono secolo.

L'iscrizione che ricorre in tre righe sulle due faccie della pergamena è in lettere capitali dorate, salvo nella riga inferiore dove le lettere assumono una forma quasi gotica; credo utile pubblicarla:

FLAMINIS HOC DONVM REGNATOR SVMME POLORVM
OBLATVM PVRO PECTORE SVME LIBENS.
VIRGO PARENS XPI VOTO CELEBRARIS EODEM,
HIC COLERIS PARITER, TV FILIBERTE SACER.
SUNT UO QUAE (*sic*) MODICV CONFERT ESTATE FLABELLV,
INFESTAS ABICIT MUSCAS ET MITIGAT ESTV,
ET SINE DAT TEDIO GUSTARE MUNUS CIBORV,
PROPTER EA CALIDUM QUI VULT TRANSIRE PER ANNV,
ET TUTUS CUPIT AB ATRIS EXISTERE MUSCIS
OMNI SE STUDEAT AESTATE MUNIRI FLABELLO.

HOC DECVS EXIMIVM PVLCHRO MODERAMINE GESTVM
CONDECET IN SACRO SEMPER ADESSE LOCO:
NAMQUE SVO VOLVCRES INFESTAS FLAMINE PELLIT,
ET STRICTIM MOTVS LONGIVS IRE FACIT.
HOC QUOQUE FLABELLUM TRANQUILLAS EXCITAT AURAS
AESTUS DUM FERVET VENTUM FACIT ATQUE SERENUM,
FUGAT ET OBSCENAS IMPORTUNASQUE VOLUCRES.

[3] Debbo l'interpretazione di questa leggenda alla cortesia del mio dotto amico Solone Ambrosoli.

dei Normanni: e questo corno, secondo una noticina annessavi, sarebbe appartenuto a Rollone, primo duca di Normandia ed era una volta conservato alla Sainte-Chapelle a Parigi.

È posteriore un altro corno foggiato a cono tronco, la cui superficie è divisa in sei sezioni adorne di rabeschi con animali, di stile bisantino; su una di queste sezioni è scritto a grandi lettere il nome MAVRICIVS, in caratteri che già accennano al gotico e che quindi consigliano ad assegnare questo pezzo al dodicesimo secolo. E forse gli è contemporaneo un frammento di pettine su cui è espressa *l'andata in Egitto:* la vergine cavalca un asino ed ha davanti a sè il bambino che coglie frutti da una pianta: san Giuseppe in abito da pellegrino tien l'animale per la briglia, e lo guida verso un edificio che lascia vedere dalle finestre delle statue di divinità rovesciate. Sotto vi è una leggenda: EHGIPTI · SIMVLACRA · FVGVAT · PRESENCIA · XPI.

Ma la via lunga mi sospinge ed io non finirei se dovessi rammentare tutto ciò che esce dal comune, per cui cercherò di essere breve e insieme di non passar sotto silenzio alcuno dei pezzi più importanti. Dirò prima di tutto degli oggetti destinati ad uso sacro che naturalmente sono i più numerosi: e comincierò da una cassetta che contiene tre ricci di pastorale in avorio. Il più antico risale al secolo XI e la sua voluta termina a fogliami entro cui stanno due uomini nudi; è un bel lavoro che però risente un po' troppo dell'arte bisantina e che forse fu eseguito nell'Italia settentrionale. Il secondo, del secolo XIII, ha la voluta composta di fogliami e di animali insieme intrecciati, che termina secondo l'uso di quei tempi in un serpente: verso il punto in cui il riccio s'innesta sul nodo è figurato un vescovo in abiti pontificali assistito da due sacerdoti e da due chierici; nel nodo sono scolpiti diversi santi. Il terzo, di tipo piuttosto comune, è di lavoro francese del secolo XIV, ed è similissimo ad uno che è descritto nel catalogo della collezione Soltykoff al n. 202: la voluta si chiude riattaccandosi all'asta del pastorale e incorniciando così due bassorilievi, uno dei quali rappresenta la crocifissione, l'altro la vergine fra due angeli.

I dittici sacri sono parecchi e appartengono quasi tutti alla grande scuola francese di scultura che fiorì nel secolo XIV. È specialmente degno di nota un grande dittico diviso in quattro scompartimenti su cui si seguono la *Crocifissione*, l'*Adorazione de' Magi*, il *Giudizio universale* e l'*Incoronazione della vergine*. L'arte in queste tavolette accenna già un grande progresso: soltanto la trattazione del nudo è ancora molto primitiva e le figure contorte e scorrette di Cristo sulla croce stonano assai in mezzo a quelle degli altri personaggi vestiti e ammantati con certa eleganza senza che i panneggiamenti servano di maschera alla sproporzione delle membra. Tuttavia quando si considerino con attenzione, questi dittici perdono l'interesse che pare abbiano a prima vista: l'uniformità dei soggetti e del modo di trattarli non depone gran fatto in favore del genio inventivo degli artisti francesi che hanno il merito di avere esercitato la scultura in avorio come arte industriale, dandole uno sviluppo quale non s'era mai veduto in occidente fino allora.

Non tutti però i dittici della collezione Carrand sono di fabbrica francese: ve n'è uno piccolo terminato a sesto acuto, nel quale si rivela il realismo dell'antica scuola fiamminga e che rappresenta *la vergine coronata da due angeli* e la *Crocifissione*. Un altro, in cui le dorature e i colori non men che la scelta e la maniera di figurare i varii soggetti, tradiscono l'origine italiana, è diviso in due piani: superiormente si succedono l'*Annunciazione*, la *Visitazione* e l'*Adorazione dei pastori;* sotto, l'*Andata dei magi ad Erode*, l'*Adorazione dei magi* e la *Strage degli innocenti*.

Una bella statua di *Madonna seduta, col bambino in grembo benedicente alla latina* è forse opera dell'Italia del nord, riferibile al secolo XIII; dietro il sedile è praticata un'incavatura che servì probabilmente a contener reliquie.

Spetta alla serie degli avorii un altro reliquiario composto di una grande cornice di bronzo dorato sulla quale sono rapportati ornamenti a fogliami e paste di vetro: in mezzo v'è una statuetta d'avorio di *santa Caterina* coronata, assisa in una sedia a finissimi trafori e in atto di calpestare un uomo in abito reale che sembra implori pietà: nella parte inferiore della cornice vi sono due piccoli smalti e una custodia per le reliquie. Questo bel prodotto dell'arte borgognona proviene dalla collezione Mordrey e spetta alla fine del XIV secolo.

Diverse statuette di *Madonna col bambino* si possono classificare fra i lavori francesi del secolo XIV: una tra le altre è notevole per l'accuratezza dell'esecuzione che si manifesta sopra-

tutto nel trono in cui è seduta la vergine, foggiato ad archetti ogivali ed adorno nella spalliera di un bassorilievo rappresentante un leone che abbatte un toro, motivo tolto dai bisantini. Ma la migliore è una soave figura di *Maria sedente,* che posa la destra su un libro aperto che ha sulle ginocchia e colla sinistra sorregge il bambino che le mostra un uccello: v'è tanta grazia e insieme tanta nobiltà in questa statuina, che si giudicherebbe lavoro di qualcuno dei primi maestri italiani del quattrocento, se certe caratteristiche di esecuzione non ci fossero norma sicura ad assegnarla alla scuola francese del secolo precedente. La madonnina posa su di una base esagona ornata di smalti che deve aver fatto parte di un reliquiario, perchè porta ancora la leggenda: † OV · VESEL · Q · CESTE · IMAGE · TIENT · A · VNE · DENT · ET · DES · HOS · LA · BENOITE · MARIE · MAGDALAINE.

Della stessa epoca è un gruppo raffigurante *l'Annunciazione,* di buono stile e di lavoro assai finito.

Chiuderò l'enumerazione degli avorii sacri, con cinque crocifissi, dei quali uno è da attribuirsi al periodo di decadenza dell'arte bisantina: un altro, assai contorto, è similissimo a quelli che si vedono sui dittici francesi del trecento nelle rappresentazioni della crocifissione; gli altri spettano a quella scuola italo-tedesca di scultura che inondò l'Europa di crocifissi e di statue di santi in avorio sui primi del secolo decimosettimo e uno solo ha qualche valore per la mole e per l'esatta riproduzione anatomica del nudo.

Gli oggetti destinati all'uso della vita civile nel medio evo sono molto rari e tuttavia la collezione Carrand può vantarne un discreto numero. Precede gli altri per antichità un cofanetto italiano in osso con ventiquattro placchette su cui sono incise piuttosto rozzamente storie della vita della vergine e figure di santi: assai più interessante è un altro cofanetto francese del secolo XIV adorno di bassorilievi il cui soggetto è tolto da romanzi di cavalleria: sul coperchio è figurato un torneo ad armi cortesi, al quale assistono da un palco molte dame in costume dell'epoca. È anche pregevole una scatola quadrata, fregiata sui lati di minutissime storie della passione, mentre sul coperchio è effigiata la crocifissione; questo lavoro che può riportarsi alla seconda metà del secolo XV, sembra di scuola veneziana e rammenta più specialmente in certe figure le composizioni mantegnesche.

Un altro cofanetto d'ebano presenta sui lati e sul coperchio dei piccoli bassorilievi d'avorio con giullari e gentiluomini in costume del quattrocento: e citerò ancora una placchetta con otto donzelle che si tengono per mano quasi movendo a danza, lavoro eseguito con molta cura e con un grande sentimento di naturalezza: un cofanetto con finissimi tabernacoli d'architettura gotica intagliati a giorno, sotto cui stanno sedute delle dame e dei cavalieri che pare s'intrattengano in discorsi amorosi: due placchette dello stesso genere e finalmente un grazioso bassorilievo con storie cavalleresche.

Le custodie da specchi in avorio, che le gentildonne del medio evo solevano portare alla cintura, sono in numero di nove e quasi tutte spettano all'arte francese: generalmente queste lastre d'avorio erano fregiate di soggetti galanti o cavallereschi e infatti quelle della collezione Carrand rappresentano *l'assalto del castello d'amore* in cui si combatteva con rose, tornei ad armi cortesi, *la cavalcata di maggio:* caratteristico è quello in cui una giovane seduta, col falcone in pugno, accarezza la barba ad un vecchio, mentre questi avanza la mano con atteggiamento non troppo pudico.

Anche i pettini sono ordinariamente adorni con rappresentazioni amorose: uno, di lavoro italiano, ha la *storia di Piramo e Tisbe,* e due altri scene di cavalleria.

Uno scacchiere che ha al rovescio il giuoco del *tric-trac,* è forse il pezzo più importante di questa parte della collezione: sulle larghe fascie che racchiudono la tavola del giuoco sono figurate scene galanti, caccie, concerti musicali, combattimenti ed altre rappresentazioni analoghe: negli angoli vi sono delle targhe su cui un tempo stavano gli stemmi del proprietario. Il lavoro di questo grande scacchiere risente assai della scuola francese del secolo XV e si avvicina a quello delle miniature francesi contemporanee: però le figure hanno molto movimento e sono nello stesso tempo assai corrette, di guisa che è forza ammettere che l'artista abbia studiato anche le prime opere del rinascimento italiano e se ne sia valso per modificare felicemente il proprio stile.

Insieme allo scacchiere vanno rammentati alcuni pezzi di scacchi e alcune pedine di dama fra cui curiosissima una nella quale è effigiato un cavaliere che parte per la caccia, coi cani a guinzaglio, cavalcando una lepre colossale.

Una stupenda opera italiana del rinascimento è il bassorilievo col *trionfo d'amore;* Cupido bendato sta sopra un carro, davanti al quale è incatenato Ercole, tirato da due cavalli; circondano il carro molti personaggi allegorici e divinità pagane. La composizione è tolta dai *Trionfi* di Petrarca e non ha nulla di nuovo, ma il maestro che l'ha svolta ha saputo introdurvi una varietà e un'armonia di cui non trovo esempio nelle molteplici rappresentazioni dei trionfi eseguite all'epoca del rinascimento: lo stile del lavoro fa giudicarlo spettare all'alta Italia e più particolarmente alla scuola veneziana.

È pure italiana una statuetta di *David vincitor di Golia:* è dei primi del cinquecento, e la posa e la modellatura ne è piuttosto ammanierata. Molto migliore è una *statua di guerriero,* forse Marte, con un ariete fra le gambe, vestito all'antica, coll'armatura coperta da finissimi rabeschi: la soverchia finitezza di questo pezzo lo fa credere quasi prodotto della pazienza tedesca.

Vengono ultimi un bassorilievo con una *Vergine* di lavoro forse spagnuolo, e un mobilino da toeletta della fine del seicento con due gruppi galanti. Il signor Carrand era conoscitore di gusto fine e non ha voluto accrescere la sua collezione colle comuni opere della decadenza: i *tours-de-force* dei tornitori e le stravaganze della scultura berninesca applicate all'avorio lo lasciavano indifferente, e questo suo disdegno per tutto ciò che non era arte scelta fu, si può dire, la precipua causa per cui tutti i pezzi da lui raccolti, anche i più umili, assumono per la storia dell'arte un'importanza che esce dall'ordinario.

Prima di finire questa rassegna degli avorii, accennerò a parecchi oggetti di provenienza orientale, dei quali alcuni sono assai interessanti. Antichissimi sono un bassorilievo indiano con quattro danzatrici a mammelle ipertrofiche e un frammento di cofanetto con due grifoni affrontati: nè è da tacersi di altri cofanetti con arabeschi dipinti, con bassorilievi traforati rappresentanti uomini e donne in costume orientale e finalmente di una scatola d'avorio con uccelli, animali e ornamenti a fogliami, intorno a cui gira un'iscrizione in caratteri cufici: questa scatola, che spetta al più bel periodo dell'arte araba, è anche adorna di pietre preziose.

Smalti. — Al pari degli avorii, gli smalti debbono annoverarsi fra i monumenti che ci mettono innanzi in serie continuata la storia dell'arte cominciando dai secoli in cui la nuova civiltà cristiana si svolgeva a poco a poco dalle rovine dell'antica, per venire attraverso la lunga preparazione medioevale fino al rinascimento e fino all'epoca moderna. La tecnica degli smalti variò anch'essa secondo i tempi e così nettamente che i diversi procedimenti corrispondono in maniera quasi esatta ad ognuna delle grandi epoche artistiche; e così per il periodo bisantino, abbiamo gli smalti *cloisonnès*, nei quali le linee del disegno sono costituite da lamelle di metallo saldate in costa sul fondo, mentre le cavità che ne risultano son riempite di smalto a vari colori. Nel medio evo, quando l'arte comincia ad emanciparsi dalla rigidità bisantina, sorgono gli smalti detti *champlevès* o in *taille d'epargne*, perchè gli alveoli destinati a ricevere la pasta vitrea sono ottenuti sulla placca per mezzo dell'incisione, *risparmiando* talora il fondo e talora le figure che spiccano dorate sulle vivaci tinte dello smalto. Al rinascimento corrispondono gli smalti translucidi, più specialmente usati in Italia, a cui fan seguito quelli dipinti che dal luogo in cui si fabbricarono in maggior copia, son detti di Limoges.

A parte i *cloisonnès*, che, per esser stati fatti generalmente su metalli preziosi, sono rarissimi, la collezione Carrand ha esemplari di tutte le altre specie di smalti. La serie s'apre con una fibula e due altri frammenti gallo-romani, eseguiti secondo il procedimento in *taille d'epargne;* seguono gli smalti medioevali fra cui è importantissimo un pastorale che per lungo tempo fu ritenuto come uno dei più antichi prodotti della fabbrica di Limoges, e giudicato lavoro del secolo decimo. Secondo una notizia riportata dal signor De Laborde [1] questo pastorale sarebbe stato rinvenuto nella tomba del vescovo di Chartres, Ragenfredus, morto nel 960; ma l'erudito francese, fondandosi anche sul fatto che la tomba del vescovo fu manomessa nel 1541, ha creduto di poter

[1] De Laborde, *Notice des emaux du Musée du Louvre*, I, 33.

dimostrare che gli smalti di questo pregevole lavoro non possono risalire più in là del dodicesimo secolo. Il riccio termina, giusta l'uso di quei tempi, in serpente e lungo l'asta sono *risparmiate* in metallo dorato su fondo azzurro delle figurine personificanti le virtù e i vizii: il nodo è fregiato di quattro ovali, con soggetti della storia di Davide, e nell'anello che gli sottostà v'è una iscrizione col nome dell'artefice: FRATER · WILLELMVS · ME · FECIT. Lo stile del disegno che risente assai del bisantino, le lunghe iscrizioni in versi leonini tracciate sul nodo e specialmente il color turchino caratteristico mi fanno credere che questo pastorale sia stato classificato a torto fra i lavori limosini: esso deve spettare invece a qualcuna delle fabbriche renane di smalti che fin dal secolo XI erano stabilite nei conventi della Lorena e di Colonia.

Un altro pastorale, proveniente dalla collezione Soltykoff [1] è invece più schiettamente limosino: la voluta e l'asta sono ornate di fiori e di arabeschi smaltati, e il nodo lavorato a giorno è un intreccio di fogliami e di animali fantastici, in cui bisogna forse riconoscere i *catenati dracones* dei quali parla Teofilo nella sua *Schedula diversarum artium.*

Sono pure del duodecimo secolo e di Limoges un candeliere con figure smaltate, su fondo riservato, un piede di reliquiario adorno con figure di pavoni e con ornamenti capricciosi in cui è manifesta l'influenza orientale: una piccola scatola rettangolare sembra invece di origine renana, al pari di una placca che rappresenta una delle *vergini prudenti* a smalti verdi e azzurri, su fondo riservato, e che per i caratteri della composizione si può far rimontare anche sino al secolo undicesimo.

Un progresso manifesto sì nella tecnica che nel disegno appare nei prodotti del secolo seguente: e citerò una bella cassa da reliquie a forma di casa con figure di angeli e di santi su fondo smaltato: otto placche colla *parabola della vigna* e con figure di profeti: una cassa da reliquie di forma quadrata, sormontata da una piramide, sulle cui fascie sono espresse la *Crocifissione, le Marie al sepolcro, la Vergine* e *San Pietro*, lavoro di esecuzione finitissima e insieme di stile sobrio e severo. Più importante è una placca di rame dorato e smaltato su cui è riportata una *statua di san Marziale*, con smalti imitanti le pietre preziose e che al pari di una che è al Louvre e di altre sparse per le collezioni francesi, faceva parte di una grande pala da altare eseguita a Limoges nel secolo decimoterzo: a parte il pregio degli smalti, questo pezzo è ammirabile anche come lavoro di scultura e la statuetta del santo seduto, che raccoglie colla sinistra le pieghe della veste, ha un atteggiamento nobile e maestoso, senza rigidezza.

Chiude la serie di questi smalti una placchetta colla *Vergine fra due angeli*, riservata su fondo turchino, soggetto che abbiam visto trattato comunemente dai Francesi del secolo XIV anche negli avorii.

Per gli smalti translucidi vi sono due paci fiorentine del quattrocento una delle quali è ammirabile per lo stile e per la conservazione: rappresenta *Gesù morto sostenuto da due angeli* e proviene dal convento di santa Verdiana. L'altra più deperita offre lo stesso soggetto trattato però con maggior libertà e maggior movimento, di guisa che meglio della prima si potrebbe dire uscita dalla bottega dei Pollaioli.

Degli smalti dipinti limosini vi sono preziosissimi saggi: e prima di tutto dirò di tre trittici di Leonardo o Nardon Penicaud, che possono annoverarsi fra le migliori e più accurate opere del maestro. Il primo ha nella placca centrale *Cristo fra la vergine e san Giovanni*, figurati a mezzo busto con alcuni emblemi della passione e un fondo d'architettura gotica degenerata: in basso si vedono le iniziali dell'artista in oro N. P. e una lunga iscrizione: [2] sulle placche laterali sono effigiati *San Pietro* e *San Paolo*. Il secondo offre al centro *l'apparizione di Cristo alla Maddalena*, che è vestita in costume orientale; ai lati due sante entro una nicchia gotica. Il terzo, di lavoro molto più fine, ha al centro il *Presepio* e all'esterno l'*Annunciazione*.

Di Giovanni I Penicaud non v'è alcun lavoro: per compenso del secondo Giovanni v'è una

[1] *Collection Soltykoff*, n. 193.

[2] Il sig. De Laborde nell'opera citata *(Notice des emaux du Musée du Louvre)* ha descritto i primi due di questi dittici, ma ha letto male le iniziali del maestro che egli cita come N. L. Dietro attento esame posso assicurare che la seconda è realmente un P e che ambedue corrispondono al nome di Nardon Penicaud.

bella placchetta che rappresenta l'*Adorazione dei pastori*, disegnata e colorita egregiamente, e una mezza figura di *Madonna col bambino* in cui si rivela ancora tutto il sentimento dell'arte del quattrocento. Giovanni III ha una tavoletta colla *Risurrezione* assai guasta e altre cose di minor conto.

Possono attribuirsi a Colin Nouailher dodici placchette destinate ad un cofanetto, nelle quali su fondo rosso trasparente sono figurati degli amorini: e un'altra placca con *Cristo nel pretorio*, tutte di disegno piuttosto scadente.

Leonardo Limosino ha un grande tondo a chiaroscuro con *Ercole che porta sulle spalle il mondo*; da lontano si vede di nuovo *Ercole che abbatte l'idra*: è pure sua una placchetta col *busto del Redentore* e può attribuirsi a lui un grande quadro, il cui soggetto è tolto da una stampa di Marcantonio modificata. La vergine è seduta e tiene colle mani il bambino, quasi in atto di rimetterlo a sant'Anna che si curva sulla culla. Dietro la vergine, v'è una vecchia che innalza le braccia in segno d'ammirazione; a destra v'è un bacino, presso al quale nella stampa sta un angioletto: nello smalto invece l'angelo è sostituito da un san Giuseppe inginocchiato, mentre dietro gli altri personaggi vi sono tre uomini in costume orientale con tre cartelli che ne indicano il nome, CLEOPHAS, SALOMAS e IOACHIN. [1]

Una stupenda coppa con una rappresentazione della vendemmia è firmata P. R., iniziali di Pierre Reymond; il coperchio è adorno di medaglioni con teste e l'esterno, insieme al piede, è decorato di sfingi e di arabeschi nello stile del rinascimento francese. Allo stesso artista può attribuirsi una grande placca con un angelo a chiaroscuro, molto ben disegnato.

Fra le opere dei maestri per ora non determinati, occupa il primo posto un bel cofanetto di bronzo dorato e cesellato che porta un monogramma composto delle iniziali A. R. e il motto INTEGRITETA · HONOREE *(sic)*; il coperchio prismatico è fregiato di medaglioni con teste e attorno al cofanetto girano sei placchette con soggetti allegorici e amorosi in quest'ordine: *l'occasione, il minotauro nel labirinto, amore con due dardi, un albero a cui è abbarbicata una vite, la corsa di Atalanta e Meleagro* e finalmente *un giovane signore in costume del secolo* XVI, forse il donatore del cofanetto, che addita a una gentildonna un gran fuoco, presso cui v'è un cartello con questi versi:

Par cez deulx feulx mon corps endure.
Mes l'ung s'extaint et l'aultre dure.

Negli smalti vigorosamente coloriti dominano il verde e il violetto: il disegno è accurato. Di questa categoria citerò fra le altre una grande placca coll'*Adorazione dei pastori*, forse da un disegno del Parmigianino e un'altra colla *Lavanda dei piedi* a colori molto sbiaditi.

Due smalti dipinti che forse non sono prodotto francese hanno l'uno un *Cristo alla colonna* di stile italiano, riferibile ai primi del cinquecento; l'altro, forse spagnolo, una *Madonna col bambino* a colori vivacissimi e a smalti translucidi applicati su fondo opaco. Alcuni coperchi di scatole con smalti in rilievo a fiori debbono ascriversi al secolo seguente.

Maioliche. — Le maioliche italiane non sono molte, ma sono quasi tutte di singolare bellezza. Il pezzo più antico è una coppa del secolo XV, al cui piede stanno addossati tre leoni, simile a quella del museo del Louvre, pubblicata dal signor Jacquemart; [2] è adorna di ornati a graffito, del genere che Piccolpasso dice *alla castellana*, secondo il procedimento che i francesi chiamano *sur engobe*; nel piatto della coppa spiccano due gentildonne sedute, l'una in veste verde, l'altra in gialla egregiamente disegnate; ma disgraziatamente il labbro circolare manca, tanto che questo pezzo importantissimo, più che come oggetto completo, si deve considerare come frammento.

Segue una mattonella, analoga ad una che fu già nella collezione Pourtalès, nella quale è raffigurato *il martirio di san Sebastiano:* il santo è legato ad una colonna ed i saettatori in diversi

[1] Cfr. BARTSCH, *Le peintre graveur*, XIV, 70, n. 63.

[2] JACQUEMART, *Histoire de la ceramique*, 1884, pag. 326. – Questo autore attribuisce la coppa del Louvre alla fabbrica di Città di Castello; è però notorio che nel XV e XVI secolò esistevano numerose fabbriche specialmente nell'alta Italia, nelle quali si lavorava *sur engobe* e che devono aver dato di tali prodotti in grandissima quantità.

atteggiamenti apprestano gli archi, mentre da una terrazza alcuni personaggi in costume orientale assistono al truce spettacolo; in alto pende uno stemma con uno scorpione in campo giallo. La prospettiva degli edifizii nel fondo e gli scorci arditi delle figure, in cui spicca evidente la scienza anatomica, fanno pensare ad Antonio del Pollaiolo. La mattonella è marcata a tergo con un monogramma formato dalle lettere T. B., attraversate da un ornamento che potrebbe anche essere un segno d'abbreviazione; questa marca si vedeva anche su quella della collezione Pourtalès, che il signor Jacquemart, fondandosi sui toni sfumati dei colori e specialmente dell'azzurro che è il predominante, giudicò spettare all'officina di Siena o di Cafaggiolo.[1]

Di fabbrica analoga è un piatto, già della collezione d'Azeglio,[2] su cui è dipinto *Davide vincitore di Golia;* il margine è adorno di arabeschi e di trofei su fondo azzurro e in due cartelle laterali si legge il motto: SEQUITUR VITORIA FAMAM; posteriormente v'è la data *1507 adì 19 zugno.*[3]

Importantissimo è un piatto di Faenza dei primi del secolo XVI nel quale è effigiato quasi totalmente a chiaroscuro azzurro *il trionfo di Selene*, tolto dalla celeberrima stampa che è ascritta a Pellegrino da San Daniele: il margine è occupato da un fregio composto di trofei d'armi, di arabeschi e di strumenti musicali, e da quattro medaglioncini a fondo giallo-arancio in due dei quali si legge: TARDI NON FUR - MAI GRACIE DIVINE, mentre negli altri due spiccano una testa di donna e una di guerriero colle lettere SM e FA. Un altro piccolo piatto a umbilico è dipinto ad arabeschi in fondo turchino scuro, caratteristica delle officine di Faenza nella prima metà del cinquecento.

Spetta a Pesaro un grande piatto col margine a righe giallo azzurre e a squame; nel centro campeggia una mezza figura di donna in profilo colla leggenda LA FAN BELLA BELLA PVLITA *(sic)*.[4]

Di Deruta sono forse due altri grandi piatti, l'uno con un busto di guerriero galeato e la leggenda: CIPIO AFRIC, l'altro con una figura di donna in profilo e il motto: PER SIVIRE SE SEVE (*sic*): ambedue sono a riflessi metallici e nel primo, a toni turchini e gialli, è specialmente notevole quella franca maestria di disegno che caratterizza i lavori de' primi tempi dell'officina umbra.[5]

Gubbio è rappresentato da una coppa amatoria a riflessi metallici, marcata coll'N attribuito falsamente a maestro Cencio o Vincenzo, figlio di Giorgio Andreoli: essa porta al centro un emblema composto di due mani che si stringono sopra un fuoco ardente sormontate da un cuore; intorno corre un fregio di delfini e fiori.

Finalmente per Urbino si ha un'opera magistrale di Francesco Xanto; è un grande piatto in cui è rappresentata a sinistra *la castità di Giuseppe* e a destra *Putifarre che condanna Giuseppe alla prigione;* a tergo in caratteri azzurri v'è la leggenda: MDXXXVII. — *Quel sauio che*

[1] JACQUEMART, op. cit. 295.

[2] *Catalogue de faïences italiennes etc. de M. le marquis* d'AZEGLIO 1868; n. 15. - Questo piatto fu venduto per lire 86.

[3] Secondo il sig. MALAGOLA (*Memorie storiche sulle maioliche di Faenza*) le maioliche dette di Cafaggiolo sarebbero tutte di fabbrica faentina e lo sarebbero anche le due sopra descritte perchè una di esse ha la sigla T. B. Senza volermi pronunciare sulla importante questione, e riconoscendo anzi la giustezza di molte delle ragioni addotte dal sig. Malagola, aggiungerò qui una osservazione che torna a sostegno della tesi da lui con tanta validità propugnata: alcuni piatti attribuiti a Cafaggiolo da me veduti o trovati descritti, portano degli stemmi *a testa di cavallo* coll'estremità inferiore appuntata; fra questi piatti importantissimo è quello della collezione Dutuit, figurato nel vol. XVIII, 2ª serie della *Gazette des Beaux-Arts*, pag. 973, con ornamenti in soprabbianco, e colla marca P. Ora, lasciando stare che il soprabbianco fu usato quasi esclusivamente in Faenza e solo per eccezione in qualche altra fabbrica del versante adriatico, m'importa notare che generalmente la forma fiorentina degli stemmi a testa di cavallo è differente assai da quella che si vede in questi piatti, perchè ha l'estremità inferiore tronca e non appuntata; di qui sarebbe facile cavare la conseguenza che i piatti cogli stemmi da me accennati non spettano alla fabbrica di Cafaggiolo fiorentino, ma piuttosto forse a Faenza.

[4] È somigliantissimo a quello pubblicato dal DECK (*La faïence*) a pag. 59.

[5] Il piatto con Scipione proviene dalla collezione Louis Fould, venduta nel 1860; fu pagato sole 59 lire!

ha le voglie sue modeste — no s'intravgli i que lacci che fanno — parer le vite altrui spesso moleste. — Fra Xato da Rouigo. — Questo piatto che è senza dubbio una delle opere più riuscite del maestro, fu prima della collezione Evans Lombe, poi passò in proprietà del marchese d'Azeglio, da cui l'acquistò il signor Carrand nel 1868. [1]

In un altro piatto che è senza dubbio della bottega dei Fontana d'Urbino, è raffigurata *la magnanimità di Scipione*, tratta da una stampa attribuita ad Agostino Veneziano: Scipione è seduto presso ad un albero e si volge verso una giovane donna che gli presenta due chiavi di città; a sinistra due vecchi e uno schiavo inginocchiati offrono dei vasi pieni di monete d'oro al vincitore; a destra sotto ad una tenda v'è un gruppo di guerrieri e nello sfondo l'esercito in marcia. [2] Sul rovescio del piatto in caratteri azzurri si legge l'iscrizione copiata parola per parola dalla stampa *Aurum quod pro redimenda captiva virgine parentes attulerant Luccio sponso tradit Scipio. Romae excd. ant. sal.* E qui cade in acconcio notare come questa leggenda in cui è trascritto il nome del negoziante ed editore d'incisioni Antonio Salamanca distrugga affatto l'opinione del signor Jacquemart che da un piatto analogo della collezione Campana, col nome di Antonio Lafreri, aveva immaginato che il Lafreri, notissimo come editore di stampe, avesse egli stesso, da dilettante, dipinta la maiolica su cui si legge il suo nome: evidentemente invece, come già credette il signor Darcel, in ambedue i pezzi il pittore copiò senza comprenderla l'iscrizione completa della stampa che gli aveva servito di modello.

Vi sono poi tre altri oggetti di fabbrica italiana non determinata, cioè un piccolo busto di donna colorato, un piccolo organo con due angioletti, forse di Faenza, e un mesciacqua foggiato a delfino: ne è a tacersi di un fregio a fogliami e frutti dell'officina Della Robbia, e di dodici mattonelle circolari con bordo rialzato bianco che portano in rilievo su fondo azzurro i tre anelli intrecciati a triangolo, alternati con tre piume. Questa nota impresa medicea fa credere che le mattonelle siano anch'esse opera robbiesca e de' bei tempi e che fossero in origine destinate a decorazione di pareti o di volte. [3]

Delle fabbriche straniere di ceramiche non si hanno che scarsissimi esemplari in questa raccolta e sono tutt'al più degne di menzione due mattonelle con smalto turchino che portano in rilievo l'una un busto di guerriero con lunga barba e l'iscrizione ALEXANDRE ROY, l'altra un busto simile coi soli mustacchi e l'iscrizione IVDAS MACABEVS; ambedue i bassorilievi portano spiccatamente l'impronta della scuola neerlandese. È pure interessante un vaso da birra in gres, della fine del secolo XVI finamente lavorato a losanghe, i cui rilievi sono ottenuti per mezzo di stampi; nelle losanghe si alternano ornamenti in stile raffaellesco e rappresentazioni tolte dall'Evangelo, quali *Gesù che risana il sordo, Gesù e il centurione*, e simili.

Molto importanti sono diversi pezzi di maiolica orientale, fra cui bellissima una serie di 39 mattonelle, alcune con iscrizioni persiane, altre con arabe, a riflessi metallici e a vivaci colori: tre a fiorami rosso-azzurri su fondo bianco latteo sembrano della fabbrica di Rodi; tre altre persiane offrono il tipo non infrequente del cavaliere col falcone in pugno su fondo azzurro; quattro, foggiate a stella, hanno il margine occupato da una lunga iscrizione e nel campo, tra fogliami, stanno animali di vario genere, come lepri, giraffe, buoi e uccelli; finalmente su due piccole di forma ottagonale sono dipinte due mezze figure di giovanetta in costume che sembra indiano.

[1] Fu pagato lire 3650.

[2] BARTSCH. op. cit., XV, 30, n. 3.

[3] Gli anelli intrecciati a triangolo furono impresa dei Rucellai e si vedono infatti sulla facciata del loro palazzo a Firenze e in una galleria dell'altro palazzo Rucellai, oggi Orloff in via della Scala: la usarono anche gli Sforza di Milano e la improntarono sulle loro monete: ma per lo più queste famiglie portavano gli anelli soli senza alternarli colle piume. È possibile che questi pezzi abbiano appartenuto alla decorazione dello studio eseguito da Luca della Robbia per Pietro de' Medici prima del 1464? Filarete nel suo trattato d'architettura dice che erano a figure, ma è assurdo il pensare che tutti i pezzi decorativi fossero figurati; chè anzi la voga in cui erano le così dette *imprese* a quel tempo fa credere che il Medici non avrà intralasciato di far entrare anche questo motivo nell'ornamentazione del suo studio. Comunque sia, io pongo solo la questione e credo che un lume per la soluzione verrebbe dal confronto di questi pezzi con quelli del British Museum, rappresentanti i mesi dell'anno, che si ritengono ancor essi come provenienti dallo studiolo di Pietro de' Medici.

Un uovo in maiolica d'Anatolia è decorato da crocette e da figure di cherubini imitate a quelle che si vedono nei pennacchi della cupola di Santa Sofia a Costantinopoli: è un pezzo rarissimo e molto antico che serviva a riunire le catene di sospensione delle lampade votive arabe. [1]

Vi sono poi molti frammenti di vasi e di stoviglie sì orientali che occidentali, tutti di grande interesse per la storia della ceramica.

Vetri. — Sono soltanto otto pezzi: accennerò a una grande lampada araba, uno di quei meravigliosi prodotti dell'arte orientale che i credenti solevano appendere come *ex-voto* nelle moschee dell'Asia minore, dell'Egitto e della Persia: è in vetro trasparente con ornamenti e iscrizioni in azzurro, bianco, rosso e oro, e si può considerare come la *pièce capitale* di questa piccola serie. Gli altri vetri sono veneziani e di non grande importanza.

(Continua) UMBERTO ROSSI

[1] È somigliantissimo a quello della collezione Davillier, pubblicato dal signor Jacquemart a pag. 130 della sua opera citata.

LA PINACOTECA COMUNALE MARTINENGO
IN BRESCIA



MENTRE fra noi si avvicendano le penose impressioni suscitate dal frequente sperpero ai quattro venti del nobile patrimonio artistico tramandatoci dai nostri avi, è un fatto consolante quello degli sforzi che si vanno facendo d'altra parte per assicurarne la conservazione in appositi musei, creati nei singoli comuni d'Italia.

Certamente la solerte Direzione dell'*Archivio storico dell'Arte* farebbe opera grata a' suoi abbonati rendendo conto man mano di codeste nuove fondazioni sorte in diverse provincie dal tempo della ricostituzione politica del nostro paese sino ad oggi.

Intanto ci sia concesso intrattenerci intorno alla fondazione di una nuova pinacoteca, della quale ben può andare superba la simpatica e patriottica città di Brescia, conservando imperitura riconoscenza al suo munifico concittadino, il defunto patrizio conte Leopardo Martinengo de Barco, che volle lasciarle per testamento un palazzo degno di accogliere l'importante raccolta di pitture. È questo il quarto museo, che viene ad aumentare il numero di quelli fondati precedentemente in Brescia.

Il più antico, per dirne qualche parola, è quello noto sotto il nome di museo Patrio, dove i monumenti e gli oggetti dell'antichità pagana trovati nella provincia stanno riuniti entro l'area di un classico tempio in rovina, che fu eretto dall'imperatore Vespasiano nell'anno 72 a C., e scoperto in un giardino privato solo nel 1820. Di mondiale celebrità vi è la bellissima statua di bronzo della *Vittoria*, opera probabilmente del tempo di Vespasiano stesso, ma ispirata dai sublimi modelli dell'arte greca. Basterebbe da sola a dare rilievo al museo.

Il quale riceve il suo compimento ovvero sia la sua continuazione nel museo Medioevale, istituito pochi anni or sono. Noto anche coll'appellativo di museo di Santa Giulia, dal nome della chiesa soppressa, entro la quale venne collocato e disposto, contiene essenzialmente opere di scultura, in legno, in marmo, in bronzo, spettanti non solo al medio evo, ma anche ai tempi della nostra arte più fiorente dal XV al XVI secolo. Tali il leggio intarsiato di Raffaele da Brescia (a. 1520), il notevole medagliere esposto in appropriate vetrine, il monumento marmoreo di Nicolò Orsini, del 1510, e così via.

Anteriore di parecchi anni è la fondazione della pinacoteca comunale Tosio, derivante dal lascito del defunto conte Paolo Tosio. Quivi rifulge quale impareggiabile gemma la tavoletta di Rafaello, rappresentante *N. S. benedicente*, ben nota a tutti i biografi dell'Urbinate, che la registrarono fra le opere giovanili del maestro, nel novero delle quali si distingue per la meravigliosa freschezza e pastosità, non meno che pel sentimento delicato onde è animata. Merita particolare menzione anche un'altra graziosa mezza figura giovanile, di sapore quasi rafaellesco, che il nuovo catalogo

della pinacoteca persiste a presentare per opera di Cesare da Sesto [1], il quale non n'è certamente l'autore, mentre crediamo il senatore Morelli vi abbia ravvisato giustamente la mano del mite e gentile precursore e fors'anche maestro primo di Rafaello, l'urbinate Timoteo Viti. [2] Opera quindi che sta assai opportunamente a canto a quella del suo più illustre concittadino. [3]

A codesti dipinti, provenienti per circostanze speciali dall'Italia centrale, si aggiunge una piccola serie di opere di pittura dell'alta Italia, di autori riputati, quali Andrea Solari, Bramantino, Lorenzo Lotto, Giov. Batt. Moroni, Alessandro Bonvicino, Tintoretto, ecc. — È quella che costituisce propriamente il nucleo dell'antica raccolta dei conti Tosi, collocata fin dall'origine nella signorile loro casa edificata dall'architetto Rodolfo Vantini.

Dopo il 1859 il municipio di Brescia si valse di quegli ambienti per ricoverarvi o bene o male anche un certo numero di opere d'arte, ritirate da chiese e da conventi, non che quelle dovute a doni di privati. Se non che in breve volgere di anni lo spazio divenne insufficiente, sì che si dovettero tenere arrotolati nei magazzini parecchi dipinti, in attesa di una sede più adatta ed ampia.

« Preoccupata di ciò la nostra Rappresentanza comunale », come gentilmente mi scrive il direttore delle pinacoteche comunali, signor Luigi Cicogna, « all'occasione della morte del conte Gerolamo Fenaroli, veniva nel proposito di acquistare dagli eredi, che lo volevano vendere, il palazzo di questa nobile famiglia; se non che, venuta all'orecchio la cosa al patrizio bresciano, conte Leopardo Martinengo de Barco, questi si affrettò, con lettera, ad assicurare la Giunta, che in breve avrebbe provveduto lui a tale bisogno, come fece, legando a favore del comune il palazzo che oggi è sede della nuova pinacoteca. E non pago di ciò lo lasciava erede di una importantissima raccolta di monete e medaglie, d'un'altra di plachette, fra le quali ve ne hanno di stimatissime e che ora decorano il nostro museo dell'età cristiana a Santa Giulia, una biblioteca abbastanza interessante, varii altri oggetti ed alcuni quadri.

« Ottenuto così di poter collocare degnamente tanta suppellettile artistica, si pensò prima di dividere la raccolta in arte antica e moderna, ciò è a dire, a trovar posto alla prima nel palazzo Martinengo, mentre verrebbe distribuita nei locali Tosio la seconda; ma a questo divisamento si opposero i superstiti eredi del conte Tosio, i quali vollero che il legato tutto da lui istituito fosse conservato nella casa all'uopo lasciata dalla di lui moglie contessa Paolina Bergonzi Tosio. Si dovette quindi lasciare la limitata parte antica pervenuta dal benemerito conte colla moderna e venne trasportato tutto il resto nella nuova sede ».

Splendida sede davvero, e degna di figurare in qualunque grande e cospicua città. Il palazzo Martinengo de Barco sorge, sontuosamente ornato di statue sulla facciata, nella contrada di San Gaetano, in prossimità della bella chiesa di Santa Afra, ricchissima essa pure per le sue interne decorazioni pittoriche, fra le quali si distingue una insigne pala col *martirio della Santa*, di Paolo Veronese, e la tela attribuita a Tiziano, rappresentante l'episodio di *Cristo coll'adultera*. La nuova galleria è disposta per ora in cinque sale del piano nobile, al quale si ha accesso mediante un decoroso scalone.

Nella sala *A*, o vestibolo d'ingresso, stanno riunite parecchie tavole, tele e affreschi riportati, di mediocre pregio a vero dire. Nè saprei tacere, che vi trovo evocato senza fondamento sufficiente il nome di un artista valente, quale fu il vecchio Foppa, al quale viene assegnata, fra altre cose, una lunetta colla *Madonna e il Bambino*, tolta dalla chiesa parrocchiale di Rodengo. Come che mi sia noto, che gli scrittori bresciani recenti, l'uno di seguito all'altro, abbiano accettato tale opinione, io non dubito che un ulteriore confronto pratico colle opere accertate di codesto capo scuola della pittura lombarda dovrebbe facilmente riuscire a persuadere ogni buon intenditore, che la lunetta che decorava il portale della chiesa di Rodengo è in ogni sua parte troppo meschina, troppo insignificante per poter essere additata come opera del maestro, non ostante il suo soave aspetto

[1] Vedi n. 13 nel riparto *Arte antica*.

[2] Vedi Ivan Lermolieff, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. - Bologna, N. Zanichelli, 1886; p. 332.

[3] Si confronti il modellato del dolce viso, il genere delle pieghe de' panni, dei capelli, il chiaro, roseo colorito, con quanto ci manifesta Timoteo in altre sue figure (fra altro in quelle della sua grande tavola in galleria di Brera), e si potrà convincersi della intima corrispondenza.

quattrocentistico.[1] Senza fermarci in fatti sulla sua tavoletta della *Crocifissione* nella galleria pubblica di Bergamo, che deve appartenere al novero delle sue cose primitive, mi basterebbe rammentare le sue distinte ancone, fatte per Santa Maria di Castello a Savona, e per Santa Maria delle Grazie in Bergamo, e in particolar modo gli affreschi che insieme a quest'ultima ancona sono conservati ora nella pinacoteca di Brera, opere nelle quali ben si scorge l'unghia del leone, là dove nella lunetta suindicata, che si vorrebbe della fine della sua vita, cioè dell'anno 1491, non apparisce che un timido tentativo di un oscuro compaesano.

Lo stesso a un dipresso è a dirsi delle altre deboli cose che passano sotto il nome del Foppa nello stesso ambiente. Intorno a quanto spetta al suo omonimo Foppa il giovane, m'astengo dal pronunciarmi, non avendolo sufficientemente in pratica. È ad ogni modo autore subordinato.

Quando poi da codesto vestibolo si passa nella grande sala attigua, uno spazioso ambiente, che in proporzione appropriata alle dimensioni della sua larghezza e lunghezza occupa due piani del palazzo colla sua altezza, le impressioni del visitatore non possono se non sentirsi profondamente mutate, ossia mosse da un senso d'inaspettata maraviglia, trovandosi egli trasportato ad un tratto in mezzo agli elementi più splendidi dell'arte bresciana, quali sono quelli che vengono offerti senz'altro dai dipinti dei due grandi emuli, Girolamo Romanino ed Alessandro Bonvicino, detto il Moretto. E in vero, allorchè io vi posi il piede la prima volta l'autunno scorso (la pinacoteca era stata aperta da pochi mesi), ne rimasi, starei per dire, abbagliato, vedendomi circondato da grandiosi monumenti dell'arte pittorica, che voglionsi noverare fra i capolavori dei pittori nominati. Al lato sinistro della sala mi colpirono massimamente le due imponenti pale, l'una del Moretto, l'altra del Romanino, che io aveva veduto tempo addietro ricoverate nella spaziosa sagrestia di Santa Maria delle Grazie. Il municipio, facendole trasportare nel palazzo Martinengo, ha procurato un accrescimento notevole alla sua pinacoteca, e al salone in ispecie un'impronta di magnificenza artistica straordinaria.

Sulla stessa parete poi, e su quella di faccia con opportuno divisamento furono riunite tutte le altre tele dei due maestri sullodati, già disperse in diversi ambienti di casa Tosio, sicchè si può ben dire che oramai in nessun luogo meglio che costì si può stabilire un confronto fra le qualità artistiche dell'uno e dell'altro.

Maggiore di età è il Romanino, il quale, come c'indica il Fenaroli nel suo *Dizionario degli artisti bresciani*, in base alle rivelazioni degli archivi dev'essere nato in Brescia verso il 1485. Gli scrittori antichi gli vorrebbero assegnare a maestro un certo Stefano Rizzi, pittore oscuro e difficile a qualificarsi. Checchè si voglia pensare, io credo che s'appone al vero il senatore Morelli, ravvisando nelle opere di un altro mediocre pittore un autore che deve avere esercitato una decisa influenza sul Romanino.[2] È questi il cremasco Vincenzo Civerchio, che lavorò in Brescia fra gli anni 1493 e 1504 non solo, ma probabilmente anche più tardi, da che un quadro di una *Pietà*, che si ha ogni ragione di ritenere suo, sull'altare della cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista in Brescia (come che dagli scrittori locali venga attribuito a Giovanni Bellini, ma certo senza buon fondamento) fu eseguito nel 1509.[3] La pinacoteca Martinengo stessa porge un esemplare di lui nel dipinto in tavola a quattro riparti, proveniente dalla chiesa di San Barnaba, che merita di essere osservato pel suo carattere prettamente lombardo rammentante il Foppa e i leonardeschi insieme. Lo troviamo esposto nella terza sala, ossia sala *C*, n. 9. Vi si affacciano tre figure di Santi, e in alto Nostro Signore con alcuni angeli. È quadro non di grande levatura, del

[1] Detto dipinto trovasi infatti registrato fra le opere del Foppa, dapprima nella relazione della Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti della provincia di Brescia, pubblicata nel 1875, 1° febbraio (p. 19), poi nel *Dizionario degli artisti bresciani* del Fenaroli, stampato in Brescia nel 1877 (p. 134); infine nel *Catalogo dell'Esposizione della pittura bresciana a cura dell'Ateneo di Brescia, MDCCCLXXVIII.*

[2] I Lermolieff, op. cit. p. 414.

[3] Vedi Fenaroli, *Dizionario degli artisti bresciani*, p. 164. Alla giusta opinione espressa dal Lermolieff rispetto a questo quadro (p. 414, n. 3) prelude, benchè senza il desiderabile convincimento, la menzione che ne fa l'Odorici nella sua *Guida di Brescia* stampata nell'anno 1853, dove lo dice « quadro insigne di Giovanni Bellini, maestro di Tiziano »; soggiungendo: « non tacerò per altro come da alcuni lo si vorrebbe di Vincenzo Civerchio ».

resto, ma autenticato dalla iscrizione: OPUS VICENTI CIVER. DE CREMA 1495, che il pittore volle notare lungo il lembo della veste di uno dei Santi.

Comunque sia, il Romanino sortì ben altra natura d'artista, e se le sue opere talvolta vengono confuse con quelle di Giorgione e di Tiziano, ciò significa che il magistero della sua tavolozza raggiunse tale altezza da poter dare luogo a simili illusioni. [1] Dotato di mente focosa e fantastica, come il Dosso a Ferrara, il Pordenone nel Friuli, il Sodoma in Lombardia e massime a Siena, egli doveva compiacersi di condurre liberamente il suo pennello sopra vaste estensioni di pareti, e divenne quindi un frescante per eccellenza, come lo dimostrano d'altronde le molte sue pitture murali nelle provincie di Brescia, di Bergamo, nel duomo di Cremona, nell'insigne castello di Trento, e via dicendo. Altro tratto comune poi fra i pittori testè nominati è quello della grande variabilità del loro umore, che si manifesta nella gradazione sensibilissima delle loro opere, dalla maniera più trascurata e comune alla più fine ed elevata. In fine è pur da notare per tutti insieme che, in grazia appunto dell'entità monumentale delle loro creazioni artistiche, l'animo, le qualità loro non possono essere intese e interpretate adeguatamente se non si siano ricercate e confrontate le traccie visibili della loro attività propriamente nei loro luoghi di nascita e di dimora.

Confrontato col suo emulo, il Moretto, si può dire che il Romanino, se lo supera decisamente per feracità d'imaginazione e per vivacità di motivi e di effetti pittorici, suole mostrarsi inferiore quanto a nobiltà di concetti, a soavità e severità di tipi. Quanto al Moretto, nato 13 anni più tardi, ben osserva il Morelli, che, all'opposto del suo rivale, rarissime volte è trascurato nelle sue opere, e che i quadri destinati alle chiese di villaggi non furono da lui condotti con amore ed accuratezza minore che non lo fossero quelli destinati alle città. Nè è men vero che l'armonia de' suoi colori si distingue altrettanto pel suo peculiare incanto, quanto per la sua originalità eminentemente individuale e che la pretesa influenza esercitata sopra di lui dal Tiziano, il quale dipinse una grande pala per la chiesa di S. Nazaro e Celso in Brescia nel 1522, vuole essere ridotta entro limiti assai più circoscritti e di breve durata di quello che generalmente viene ammesso; sicchè merita conferma in vero la sentenza dello scrittore francese A. F. Rio, benchè fantastico e vago di solito, [2] là dove osserva che la differenza costante fra la maniera del Moretto e quella della scuola veneziana non può sfuggire se non a osservatori superficiali. [3]

Volendo confrontare in fine le qualità dei due artisti più direttamente in una impresa fatta in comune, basta rivolgersi alla già rammentata chiesa di San Giovanni Evangelista, e quivi precisamente nella cappella del Sacramento, le di cui pareti sono decorate di tele con episodi del vecchio e del nuovo Testamento, e di figure di profeti e di evangelisti le vôlte. Sono opere della buona età d'entrambi i pittori, poichè datano, come si ricava dagli archivi, dal 1521. Tanto l'uno quanto l'altro vi spiegano le migliori disposizioni a vicenda, non senza scoprirvi per altro verso anche le loro proprie deficienze. [4]

Tornando ora alla pinacoteca, si vedrà che la grande sala accennata porge svariati esempi di opere del Romanino, eseguite sia sulla tela, sia a fresco. Quest'ultime, a vero dire (nn. 10 e 11), sono cose assai rozze e tirate via, con una facilità di maniera nullameno, che ha del prodigioso. Rappresentano l'una la *Cena in Emaus*, l'altra la *Maddalena ai piedi di Gesù*, e furono trasportate sulla tela e tolte dal loro primitivo luogo, il convento di Rodengo, per conservarle nella raccolta Comunale di Brescia. Per quanto inclinato ad ammettere che nel luogo pel quale erano state fatte avessero a correre pericolo di andar a male, starei per credere che il loro effetto vi doveva essere

[1] Rammento in proposito un quadro nella galleria di Dresda, n. 221: un cavaliere che tiene fra le braccia una cortigiana, pittura fin qui attribuita al Giorgione e che ha tutta l'impronta del Romanino, e uno splendido ritratto di gentiluomo, citato dal Lermolieff a p. 415, come opera attribuita a Tiziano, laddove, come giustamente osserva il critico esperto, vuolsi ritenere indubbiamente quale creazione e fattura dello stesso valente bresciano. Stava già nella raccolta Fenaroli.

[2] *Léonard da Vinci et son école*; p. 366.

[3] Vedi LERMOLIEFF, *Le opere di maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, p. 411.

[4] La cappella fu tutta ristaurata pochi anni or sono, e se le ridorature e nuovi ornamenti vi sono riusciti sensibilmente disarmonici, i dipinti fortunatamente furono affidati a buone mani, cioè a quelle del noto cav. L. Cavenaghi, dalle quali sono usciti incolumi e opportunamente risarciti.

più favorevole di quello che possa essere in mezzo ad una serie di opere, tutte, dal più al meno, maggiormente studiate e finite.

Di quadri ad olio poi dello stesso autore ve ne troviamo ben sette, di diverso genere e di diverso valore. Meravigliosa fra tutte la grande tela (n. 15), proveniente dall'altar maggiore della chiesa di San Domenico e posteriormente ricoverata, come vidi, nella sagrestia di Santa Maria delle Grazie, dove l'autore si mostra ispirato dalla grandiosità del soggetto, nel quale primeggia, oltre all'argomento della incoronazione della Vergine nelle regioni celesti, la figura severa del santo titolare, fondatore del proprio Ordine, circondato da alcuni altri santi e devoti, ritratti dal vero codesti ultimi, nei loro cavallereschi costumi, che tanto parlano alla fantasia. Già è noto del resto quale efficace pittore di ritratti fosse il Romanino: e ben lo provano quelli da lui introdotti nelle tele della sullodata cappella in San Giovanni Evangelista e in parecchie altre; in massimo grado poi le devote e pittoresche figure nell'originalissimo e sentito quadro della *Celebrazione della messa* ad un altare laterale di Santa Maria Calchera, tesori dell'arte inestimabili. Il ritratto di nobil uomo in galleria, n. 18, come che non possa contare fra le sue più distinte creazioni, pure è condotto con sicura pratica e con piacevole spontaneità. Uno speciale problema di colorito egli sembra essersi posto nelle due tele nn. 23 e 24 (un *Cristo che porta la croce* e un *Presepio di N. S.*), nelle quali domina una lucentezza di tono, massime nei motivi dei panni, che è tutta sua propria.

Altrove i suoi tipi più tarchiati e dalle teste sensibilmente grosse, ma sempre animate, come si vede nella pala n. 14, coi Santi Paolo, Giovanni ed altri, sopra un fondo di architettura decorato di finti mosaici ingegnosamente composti.

Ed ora volgiamo lo sguardo al Moretto. Le sue facoltà dell'imaginazione sono certamente più circoscritte; nelle composizioni complicate e richiedenti movimenti drammatici egli si muove più impacciato; la pittura murale quindi non è il genere da lui preferito; ma in ricambio quanta delicatezza di sentimento, quanta magia di effetti nella scelta de' suoi tipi, nel suo armonico colorito!

Dell'affresco trasportato sulla tela (n. 12), che è un deposito fatto da vari anni alla pinacoteca dalla famiglia Martinengo Cesaresco, come mi viene significato dall'egregio direttore, e che adornava una cappella, ora distrutta, d'uno dei palazzi di questa antica famiglia, non saprei bene che dire: debbo confessare che stento tanto a riconoscervi la mano del Moretto, da dedurne, o che non sia mai stata opera sua, o che le alterazioni subite posteriormente ne abbiano interamente snaturato l'originario aspetto. Il soggetto è quello di *Mosè davanti al roveto ardente.*

Comunque sia, la grande sala ci fornisce ben altri monumenti per istudiarvi ed ammirarvi il Bonvicino. Primeggia infatti fra le creazioni dell'età più fresca e più vigorosa la vasta tela n. 13, rappresentante la *Natività di N. S.* coll'intervento dei pastori, che controbilancia in grandezza ed importanza quella di sopra accennata del Romanino. Come quest'ultima poi ornava l'altar maggiore di San Domenico, così la prima stava dietro l'altar maggiore in Santa Maria delle Grazie. Ma poi che quivi soffriva per l'umidità, nè poteva essere bene veduta per mancanza di luce, fu temporaneamente collocata nella sagrestia, dove, come accennai, stette qualche tempo insieme a quella del compaesano, fin che il municipio, essendo roba di ragione sua (cioè le chiese rispettive essendo state poste sotto la pertinenza sua), trovò modo di provvedere stabilmente alla conservazione dei due capolavori, approfittando dello spazio acquistato nel palazzo Martinengo. Quivi si possono agevolmente apprezzare i rari pregi di una opera seria e profondamente studiata nel concetto e negli accordi grati delle tinte, di carattere eminentemente robusto, quale è quella appunto indicata, di mano del Bonvicino. E mi sia lecito aggiungere, che si potrebbero viemeglio rilevare, quando la benemerita Direzione, giovandosi dell'abbondanza di posto di che dispone, si risolvesse a collocare altrove la fila di quadri minori, presentemente posta sotto i due massimi dipinti dei due protagonisti dell'arte bresciana, per abbassare alquanto questi ultimi, situandoli così maggiormente alla portata dell'occhio dell'osservatore ed in luce più piena, massime rispetto alla loro parte superiore.

Sulla parete opposta ci si presenta la più ideale delle opere del Moretto in tutta la raccolta, vale a dire la pala proveniente dalla soppressa chiesa di Santa Eufemia, rispetto alla quale non esi-

terei a confermare quanto già ebbi ad asserire nella mia monografia intorno al Moretto, [1] vale a dire non esservi nessuna delle grandi gallerie d'Europa, che le potrebbe contrapporre qualche cosa dello stesso autore da superarla per valore artistico.

E invero dove trovare tanta venustà dignitosa, quale è quella che apparisce dai volti e dagli atteggiamenti delle due Sante martiri Eufemia e Giustina, alle quali si associano dai due lati due figure altamente pittoresche di vescovi, in pompa pontificale sfarzosa? [2] I loro visi compunti sono rivolti alla regione superiore, dove siede sulle nubi fra molteplici motivi di panni lucenti la Vergine col Bambino e col San Giovannino. Un fantastico tratto di paesaggio nel mezzo, con vie serpeggianti, con roccie e con castella, è intercalato fra le figure delle Sante e contribuisce a infondere un senso di poesia indescrivibile a tutto il quadro, la cui composizione di figure è imaginata raccolta sotto un vestibolo o portico, che tutto degnamente inquadra. Quanto al colorito, che costituisce la precipua attrattiva esteriore del quadro, esso è di una magnificenza armonica, di un calore così intenso, che accenna, se non all'età giovanile dell'artista, certamente alla pienezza del suo potere, all'apogèo della sua carriera.

La piccola riproduzione pertanto nella unita tavola non può darci che una vaga idea della bellezza dell'originale. [3]

Al municipio di Brescia va data lode di avere assicurato per sempre alla patria un altro lavoro del Moretto, di genere diverso, ma che viene pure considerato per uno de' suoi capolavori. È quello della *Cena in Emaus,* fatto in origine pel refettorio d'estate dell'abbazia già rammentata dei frati carmelitani di Rodengo, a pochi chilometri dalla città. Soppressa la medesima a tempo di Napoleone I, questi faceva dono del quadro al civico ospedale di Brescia, il quale per parecchi anni lo tenne esposto nella galleria Tosio, finchè il municipio avendone fatto l'acquisto potè collocarlo definitivamente nella nuova pinacoteca. Il Cavalcaselle nella sua *Storia della pittura* ne reca un sensato giudizio, ravvisandovi una manifestazione che si accosta degnamente alle più alte creazioni della scuola veneta, pur conservando pienamente l'impronta individuale dell'autore. « Vi domina, egli prosegue, una cupa e calda intonazione e nel sostanziale dell'azione una efficacia notevole, mediante dei tipi, che s'impongono più per la serietà del pensiero, che per la purezza delle forme. Un sentimento realistico spiccato prevale nella spontanea natura dei movimenti e dell'espressione, proprii della vigorosa e semplice naturalezza delle classi medie o povere. Il Cristo, seduto a tavola con un grigio cappello dalle falde ombreggianti la fronte, sta rompendo il pane, mentre un apostolo a destra, curvandosi alquanto avanti dal suo sedile ed appoggiando la guancia alla mano e il gomito sul tavolo, spia con attenzione ogni lineamento sul volto del Redentore, desideroso d'imprimerselo nella mente. Il secondo apostolo siede parimenti in attesa del risultato di simile esame. A sinistra discende per alcuni gradini l'oste, probabilmente il ritratto del committente (una figura di un incanto poetico quasi giorgionesco), e a destra una ancella in fantastica acconciatura in atto di portar un vassoio ». [4]

Dove il Cavalcaselle invece parmi guidato da una impressione soggettiva assolutamente fallace, si è nel riscontro di certe influenze palmesche, ch'egli ammette fino dal principio del suo ragionamento intorno al nostro artista e ch'egli unisce alla considerazione della sua dipendenza dai concittadini Ferramola e Romanino. Ora, come io credo che quest'ultima sia sussistente e manifesta, così sono persuaso che il nesso col Palma, o coi Palmeschi, non si saprebbe nè storicamente nè criticamente comprovare.

Dalla chiesa di San Giuseppe, di ragione municipale, proviene poi la pala, nella quale vedesi un *San Francesco ispirato,* ritto dal lato destro, lo sguardo rivolto al cielo, dove apparisce la Vergine in gloria col Bambino, mentre l'arcangelo, in ardita movenza, dal lato opposto prende sotto la sua protezione un devoto orante, un barbuto gentiluomo, vestito di signorile pelliccia e qualifi-

[1] Vedi *Alessandro Bonvicino detto il Moretto, pittore bresciano, e le fonti storiche a lui riferentesi* nel *Giornale di erudizione artistica*, a. 1876.

[2] Il Cavalcaselle li chiama Benedetto e Paterio.

[3] È ricavata da una fotografia eseguita sull'originale dal fotografo Cristoforo Capitanio, abitante in Brescia, ch'è intento ad illustrare similmente gli altri insigni monumenti della pinacoteca.

[4] Vedi CROWE AND CAVALCASELLE, *History of painting in North Italy*, II, p. 405.



PALA D'ALTARE DI ALESSANDRO BONVICINO, DETTO IL MORETTO
(nella pinacoteca comunale Martinengo in Brescia)

cato dal Ridolfi come «uno di casa Lusaga». [1] Nel fondo un vasto paesaggio. In un angolo della tela, come avverte il Cavalcaselle, si legge la data MDXLII. L'intonazione un po' torbida e velata del dipinto accenna infatti all'età più provetta dell'autore, nella quale egli veniva modificando man mano in questo senso la sua tavolozza, finchè essa divenne da ultimo, nei pochi anni che superò la metà del secolo, sensibilmente plumbea ed opaca.

Più tozza e meno ispirata è altra tela centinata, eseguita a tempera, conservatissima, rappresentante la *Madonna col Bambino e San Giuseppe* davanti alla consueta capanna, con due pastori di dietro, ch'è pure un recente acquisto fatto dal municipio, sempre opportuno per rappresentare ulteriormente il pittore (n. 9).

Caratteristico per i suoi accordi grigi argentini è il *Cristo seduto,* dopo la flagellazione, con un angelo di dietro che presenta la veste intrisa di sangue, opera apparentemente posteriore anch'essa al quarto decennio del secolo (n. 26).

Infine non vuole essere dimenticata fra i quadri provenienti dalle chiese, la tela della *Discesa dello Spirito Santo,* per quanto non vada noverata di certo fra le migliori cose del Moretto. (Porta il n. 29). Oltre che il soggetto di per se stesso esce già dalla sfera consueta delle sue composizioni di argomento religioso, vi si nota una certa pesantezza, sia nelle forme, sia nel colorito, una intonazione rossastra nell'incarnato delle figure alquanto ordinarie, da rammentare, come già ebbe a rilevare il sullodato storiografo dell'arte, [2] lo scolaro del Moretto, il bergamasco Giovan Battista Moroni, pittore altrettanto valente nell'arte del ritrarre le figure dal vero, quanto sgraziato e povero nei soggetti ideali. Quando si tenga conto in fatti dei ripetuti esempi che si hanno di opere condotte dal giovane Moroni, ad imitazione di quelle del maestro, non dovrebbe apparire inverosimile ch'egli avesse pure prestato l'opera sua nel compimento di qualche lavoro commesso al pittore bresciano, come potrebbe essere avvenuto nella circostanza di codesta *Discesa dello Spirito Santo,* di effetto alquanto studiato ed accademico, non ostante certi pregi della invenzione, in ispecie nella bella prospettiva e nei motivi architettonici. [3]

Una mancanza sensibile nella nuova pinacoteca bresciana è quella di qualche ritratto, che rappresenti degnamente il valore del Moretto in simile genere di pitture; poichè quello di un florido gentiluomo in pittoresco costume del tempo (un antenato della famiglia Borgondio Sala), per quanto attraente a prima vista, non verifica in sè tutte le finezze nè il modo d'interpretare le forme, proprio del maestro stesso, sicchè non saprei accettare senza esitazione l'attribuzione al Bonvicino, affermata dal catalogo, al n. 19. E in vero ben altri ritratti di mano del Moretto si vedevano pochi anni or sono fra private mura bresciane, due dei quali stanno ora a testimoniare delle sue peregrine disposizioni allo studio del vero, poeticamente idealizzato, in una grande raccolta, continuamente frequentata da amatori e da intelligenti d'ogni nazione, quale è la galleria Nazionale inglese in Londra. [4]

Seguirono le traccie dei due grandi artisti bresciani dei quali si è discorso fin qui, e massime quelle del Romanino, altri due concittadini di vaglia, Lattanzio Gambara, cioè a dire, e Giovan Girolamo Savoldo. Buon decoratore il primo e vivace frescante, come attestano tuttora in pubblico parecchie case da lui ornate in Brescia. La pinacoteca ne porge due esempi in un ritratto di lui

[1] Vedi RIDOLFI, *Maraviglie della pittura,* I, p. 345.

[2] *History of painting,* ecc. p. 413.

[3] Fra i dipinti del Moroni in dipendenza diretta dal Moretto si potrebbero citare, anzi tutto, una composizione a mezze figure nella pinacoteca di Brera, poi l'*Uccisione di san Pietro martire* in casa Bonomi Cereda quivi, dall'originale del Bonvicino all'Ambrosiana, un *San Gerolamo leggente* nella civica galleria Carrara in Bergamo, una *Assunta* nella chiesa parrocchiale di Cenate, una *Santa Chiara* in Santa Maria Maggiore a Trento, dove avvi pure una celebrata pala del Moretto, nella quale credo vi sia da constatare egualmente la collaborazione dello scolaro bergamasco, e parecchi altri.

[4] Proveniente dalla galleria Lechi vi è il ritratto a mezza figura del conte Sciarra Martinengo Cesaresco, che medita di vendicare la morte del padre; dalla galleria Fenaroli quello da capo a piedi del simpatico gentiluomo, datato dell'anno 1526. Vedi in proposito lo scritto: *L'Arte italiana nella galleria Nazionale di Londra* per GUSTAVO FRIZZONI, nell'*Archivio storico italiano,* quarta serie, tomo V, anno 1880, p. 69. — Sir Henry Layard, nella sua artistica dimora in Venezia, possiede una imponente e severa figura d'uomo, il quale sta seduto, colle mani giunte in atto di preghiera questo dipinto fu eseguito dal Bonvicino nella sua età più provetta.

stesso (sala *B*, n. 8) e in un *Apollo con amorino* (sala *C*, n. 4), entrambi dipinti trasportati dal muro sulla tela.

Artista più profondo è il Savoldo, scambiato anch'esso più volte con altri insigni veneti in altri luoghi, e di cui si ha da osservare costì un interessante *Presepio*, proveniente dalla chiesa di San Barnaba, colorito con quel suo peculiare tono cupo e come affumicato.[1]

Se il nome di Giulio Campi sia rettamente applicato a una serie di sette dipinti di soggetti di storia romana che servono di riempitivo alla sala maggiore, è cosa che parmi meriti conferma, poi che hanno l'apparenza di lavori più dozzinali e d'epoca posteriore.

Quando si prendono per punto di partenza le sue due tavole notevoli nella pinacoteca di Brera e il fantastico quadro allegorico nel museo Poldi Pezzoli, come pure i suoi caldi affreschi in Santa Agata a Cremona, opere nelle quali, senza parlar di altre, egli si rivela come uno dei migliori seguaci del Romanino, si vedrà che se ne scostano troppo quegli aggiudicatigli nella pinacoteca Martinengo.

A compimento di quanto concerne il contenuto della grande sala ci si presenta una tavola, certamente di origine più antica, quella, cioè a dire, nella quale è rappresentato il guerriero *San Giorgio,* trionfatore del mostruoso drago. Non ne dirò altro, se non che è lavoro d'ignoto quattrocentista, e che l'opinione, emessa dubitativamente dal catalogo, che possa essere additato quale opera di Giovanni Donato Montorfano, non mi pare avvalorata dall'aspetto del dipinto stesso, alquanto insignificante, ove si paragoni colle pitture accertate di lui, che si vedono principalmente a Milano, dove fra altro si conserva la sua vasta scena della *Crocifissione,* firmata e datata dal 1495, la quale fa riscontro, come si sa (ben meschino, a dir vero, ma relativamente bene conservato), alla insigne ombra di quello ch'era già il *Cenacolo* di Lionardo da Vinci.

Se è larga la messe artistica nel mirabile salone, giova riconoscere ch'essa va scemando man mano nei rimanenti tre locali, poichè di necessità vi si è fatto d'ogni erba fascio. Nella sala *C*, oltre alle citate creazioni del Civerchio, del Gambara e del Savoldo, merita attenzione una piacevole tempera di Calisto Piazza di Lodi, che non va dimenticato nel novero degli scolari di Gerolamo Romanino, anzi più di ogni altro merita tale qualifica. Il *Presepio di Nostro Signore con due Santi in adorazione* che vi vediamo rappresentato, è una pura e sentita emanazione delle sue facoltà artistiche nell'età più giovanile, ed è controsegnato del nome dell'autore e dell'anno 1524. Numerose sono le sue opere nella città natale (senza che vi mostrino un nesso sensibile colla pittura di carattere prettamente lombardo-milanese del padre e dello zio suo, Albertino e Martino Piazza), poi nella città e nella provincia di Brescia e a Milano, dove la pinacoteca di Brera porge un esempio caratteristico del vigore della sua tavolozza in un quadro da altare, non meno che nel nobile ritratto del gentiluomo lodigiano messer Lodovico Vistarini, degno di figurare a canto ai migliori ritratti di scuola veneta. Ingegnosissimo e vago decoratore, come basterebbero a dimostrarlo le sue prestazioni nell'interno dei classici ambienti delle chiese dell'Incoronata a Lodi e di San Maurizio a Milano, in nessun luogo egli manifesta tanta spontanea ingenuità di espressione, quanta è quella che ravvisiamo nella tempera della pinacoteca bresciana, alla quale per questo rispetto è serbato un pregio tutto suo. Pregio codesto forse non compensato altrove dalla straordinaria vivacità del colorito, dappoichè troppo spesso lo vediamo accompagnato ad un fare convenzionale, ad una deficienza sensibile di vita spirituale.

Chiusa così la serie dei monumenti i quali più o meno si rannodano all'arte pittorica di Brescia, poco d'importante rimane da rilevare. Dalla cerchia indicata mi sia lecito escludere senz'altro un infelice *Cristo che porta la croce,* dal catalogo attribuito al primo maestro del Moretto, il Ferramola (sala *C*, n. 1), che quante volte lo vidi mi ha sempre fatto l'effetto di un'opera del mediocre forlivese Marco Palmezzano, il pittore diligente ed accurato, ma dalle *teste di legno.*

[1] Nella Città Eterna, alias metropoli del nuovo regno d'Italia, dove tante cose procedono all'antica, anche fuori del Vaticano, vedesi esposto sotto il nome di Giorgione nella galleria del Campidoglio un bel ritratto di donna, qualificata per una Santa Margherita, dal drago che tiene incatenato; in galleria Borghese sotto quello di Moroni un ritratto di giovine (sala X n. 9) come ben osservò il senatore Morelli, entrambe opere evidenti di Savoldo.

Nella pinacoteca di Torino, due suoi quadri andavano, pochi anni or sono, uno sotto il nome di Pordenone, l'altro sotto quello di Tiziano, e così via.

Quanto alla *Madonna col Bambino e San Giovannino*, attribuita al Moretto, sotto il n. 5, il fondamentale rinnovamento cui fu sottoposta le dà quasi l'apparenza di una copia, per quanto si voglia ammettere che in origine fosse propriamente opera del maestro.

Al delicato artista, orefice per eccellenza, Francesco Francia, ben si addice una tavoletta di eguale soggetto (n. 13), la quale si distingue per lo smalto del colorito, mentre è piuttosto meschinetta nel modellato. Il ritratto di giovinetto, che poco stante gli viene aggiudicato, parmi porti piuttosto l'impronta di cosa veneta. Brescia d'altronde racchiude fra le sue mura una importante, genuina opera del pittor bolognese, nella cappella del battistero in San Giovanni Evangelista, una accolta di Santi, compresi di devota adorazione della Santissima Trinità; opera pervenutavi probabilmente per mezzo di Altobello Averoldo bresciano, che fu legato pontificio a Bologna sul principio del cinquecento.

A onore del vero poi si vorrebbero vedere tolti dal catalogo due nomi di grandi artisti che vi figurano proprio abusivamente, cioè quello di Giovanni Bellini (n. 25) e quello di Giorgione. Quest'ultimo viene addotto anzi tutto con flagrante offesa della inesorabilità cronologica, della quale facilmente può capacitarsi chiunque tenga conto della data 1520, che leggesi segnata sul ritratto al n. 16 della sala *C*. Il quale d'altronde col suo colorito opaco e comune si rivela per una copia oscura da un originale di quel tempo, posteriore di 10 anni alla morte di Giorgione, e che potrebbe piuttosto essere uscito dalle mani di un pittore quale Palma il vecchio.

Accanto al nome di Giorgione figura nel catalogo quello della pittrice Sofonisba Anguissola a proposito di un ritrattino di fanciulla dipinto entro un piccolo tondo di 15 centimetri di diametro. Per quanto sia una cosetta graziosa, pare meriti fede quanto sta scritto sul rovescio, per cui il quadretto verrebbe a riferirsi a due sorelle di Sofonisba, cioè sarebbe dipinto da Lucia e rappresenterebbe la sorella Europa: fatto già avvertito del resto dal Mündler e dal Morelli.

Nella sala *E*, in fine, noterò un prezioso ritrattino di Enrico III, del pittore di corte francese, Francesco Clouet, simile a uno dello stesso nella raccolta Ambras a Vienna, e due ariosi paesaggi con macchiette dello Zuccarelli.

Dell'ultima mi sia concesso tacere, convenendo col proverbio toscano, che a caval donato non si guarda in bocca.

Terminerò pertanto con esprimere sinceri voti, che abbiano a concretarsi col progresso del tempo le ottime disposizioni della Direzione a conseguire un ampliamento ulteriore della raccolta affidatale, che potrebbe essere facilmente effettuato, mediante un opportuno accordo fra le autorità civili e le ecclesiastiche, sia coll'aggregazione della raccolta che si trova nel vescovado, sia col togliere da altre chiese quanto vi è male esposto o male conservato, sostituendovi delle copie.

GUSTAVO FRIZZONI

NUOVI DOCUMENTI

Documenti inediti relativi a Raffaello d'Urbino

Prestito contratto da Raffaello. Li 10 gennaio 1517 Raffaello prendeva a prestito da Bernardo Bini e compagni, 150 ducati coll'obbligo di restituirli entro l'anno. Di Bernardo Bini, tesoriere di Leone X, abbiamo avuto occasione di discorrere a proposito della recente demolizione del suo palazzo. (Anno I, pag. 268). I Bini solevano prestar denaro al papa, e già nel secondo anno del pontificato, 1514, messer Baldassarre Turini da Pescia scriveva a Lorenzo de' Medici: « perchè in facto non ci è uno quattrino, et il datario ha debito con bernardo Bini VIII in X m. ducati, et officii non vacano ».[1] Procedendo di questo passo, a' 25 settembre del 1521 il papa era debitore verso Pietro e Giovanni de Binis di 156 mila ducati. Esiste ancora il Motu-proprio con cui egli si obbligava di restituir loro la somma in quattro anni, e intanto dava loro in pegno:

Regnum pontificale fe. re. Julii II
Mitram ejusdem et
Mitram fe. re. Pauli II.

e concedeva loro i frutti delle vacazioni, allegando al Motu-proprio un elenco delle cariche di corte. Alla sua morte, che seguì poco appresso, lasciò l'erario talmente esausto, che a' 13 decembre, i card'nali De Monte, Pucci, Medici, Armellini e Cesi, quali procuratori del collegio de' cardinali, impegnavano al banchiere Grimaldi un frontale, due collane, una corona ecc. per averne 4400 ducati onde sostenere le spese della Sede Vacante. (*Atti dell'Apocello*).

Non deve dunque recar meraviglia che il pittore favorito di Leon X, mentre dipingeva le Loggie, e proprio nell'anticamera del papa, dovesse ricorrere, per 150 ducati, al banchiere che prestava al suo padrone. In quelle condizioni dell'erario, prodotte dalla prodigalità del papa, e più ancora dalle spese di guerra, l'asserzione del Vasari che Raffaello fosse *creditore di Leone di buona somma*, benchè da altri negata, appare credibilissima.

1 Archivio di Stato in Firenze, F. CVII, p. 57.

È da credere però che la piccola somma servisse a Raffaello non per proprio sostentamento, ma forse per qualche acquisto di case o di vigne: certo è che nell'anno stesso, nove mesi dopo contratto quel prestito, egli fu in grado di sborsare tremila e seicento ducati per l'acquisto del suo palazzo in Borgo.

Testimoni all'obbligazione di Raffaello furono Lorenzo de' Canigiani fiorentino, della famiglia di quel Domenico Canigiani per cui Raffaello dipinse la famosa Madonna, e Tommaso di Andrea bolognese, pittore. Questi è senza dubbio il Bologna, cioè Tommaso Vincidor, che appunto dipingeva nelle Loggie con Raffaello, come ci attesta il Vasari. Di lui sappiamo che fu mandato dal papa in Fiandra nel 1520, con lettera onorevolissima, per curarvi l'esecuzione degli arazzi di Raffaello. Egli colorì, almeno in parte, i cartoni degli arazzi disegnati dal maestro, e fece un ritratto di Alberto Durer. (V. Passavant.) Il presente documento ci rivela il nome del padre di Tommaso; il che può essere non inutile per distinguerlo da altri artisti dello stesso nome. La somma presa a prestito da Raffaello fu da esso restituita a' 20 aprile del 1518.

(Archivio dell'Uditore nel Vaticano. Atti dell'Apocello, volume intitolato *Obligationum*, 1517, fol. 20, v.)[1]

« Die Sabati X Januarii 1517.

« *Obligatio pro domino Bernardo Bini et sociis.*

« Dominus Raphael Johannis Sancti de Urbino pictor, sponte confessus fuit habuisse mutuo a prefatis mercatoribus in prompta et numerata pecunia, prout in mei notarii et testium presentia habuit et recepit per manus domini Petri Francisci de Binis institoris prefatorum mercatorum, ducatos centum quinquaginta auri de Camera in totidem juliis ad rationem decem juliorum pro ducato. Quos eisdem licet absentibus, me notario presenti etc. solvere promisit hic Rome infra unum annum proxime venturum. Pro quibus se in ampliori forma Camere apostolice cum clausulis consuetis obligavit etc.

1 Da una copia conservata nella biblioteca *V. Emanuele* in Roma, Fondo V. E. n. 313.

« Actum in palacio apostolico in sala ante cameram pape Presentibus Laurentio de Canisanis laico florentino, et Thoma Andreæ bononiensi pictore, testibus.

« Die XX aprilis 1518 cassata de consensu domini Petri de Binis, quod satisfactus. Presentibus petro Pontilon et Bartholomeo Virato testibus. »

Una vigna di Raffaello. Da un atto rogato dal notaio Apocello « die Sabati XVII decembris 1519 », veniamo a conoscenza di una vigna posseduta da Raffaello, della quale non si aveva memoria alcuna. Francesco Massi prometteva 150 ducati ad Andrea Gentile, da pagarsi entro il mese di gennaio successivo, e a tale effetto obbligava tutti i suoi beni e specialmente una sua vigna

« Pro quibus se et omnia sua obligavit, et in specie quamdam ipsius d. Francisci Masii vineam positam ad sanctum clementem, juxta vineam d. Marii Mellini ab uno et vineam magistri Raphaelis de Urbino ab altero, et viam publicam a tertio etc. »

I Massi erano famiglia romana e avevano casa alla Regola, sulla piazza di san Martinello. Quell'indicazione, « positam and sanctum Clementem » farebbe pensare all'area delle Terme di Tito e del sottoposto palazzo neroniano; ma sappiamo invece che la vigna Mellini era dal lato opposto, dietro la chiesa de' SS. Quattro; [1] e appresso quella, verso il Colosseo, dovevano seguitare le vigne del Massi e di Raffaello. Sapendosi con certezza il sito della vigna Mellini, si sarebbe facilmente potuto, fino a pochi anni fa, determinare il luogo delle altre due e ricercare in quella di Raffaello un nome, uno stemma, un portichetto, un avanzo di pitture che indicassero l'antico possessore: ma oggi tutto il terreno è sconvolto e sull'area delle vigne si costruisce un nuovo quartiere.

Era negli usi de' tempi di Raffaello, di recarsi spesso alle vigne e passarvi anche qualche tempo. Il possesso di quella vigna così vicina alle Terme di Tito ha forse qualche relazione colle famose *grotte* da cui uscì il Laocoonte, e dove si scopersero quegli ornati, che diedero il nome alle grottesche, così freschi di colorito come fossero allora dipinti. Raffaello e Giovanni da Udine primi e meglio d'ogni altro ne profittarono per le Loggie vaticane; e una voce, senza dubbio calunniosa, accusò perfino Raffaello d'aver fatto rinterrare alcune di quelle grotte per nascondere i modelli da esso imitati. L'aver lui posseduto una vigna così prossima a quelle Terme, può forse spiegare come potesse nascere quella voce maligna.

Il quadro di san Luca attribuito a Raffaello. In una lettera del 1652, pubblicata nel vol. I, p. 457 di questo periodico, Germiniano Poggi, che andava in cerca di quadri per la galleria del duca d'Este, gli scriveva di aver veduto il quadro di Raffaello rappresentante san Luca, che si conserva anche oggi in Roma presso l'Accademia di questo nome, e deplorava il tristissimo stato a cui era ridotto, per trascuratezza dell'Accademia dei Pittori. Allo stesso quadro si riferisce la lettera seguente, scritta oltre a mezzo secolo prima, e favoritami dal signor Alessandro Luzio che l'ha tratta dall'Archivio di Mantova. In essa, Lelio Arrigoni, incaricato del Duca di Mantova in Roma e che cercava quadri pel suo padrone, gli proponeva l'acquisto del San Luca, che fin da quel tempo la Compagnia de' Pittori era disposta a vendere. Questo quadro, che oggi da' migliori critici non è ritenuto opera di Raffaello, è detto dall'Arrigoni non solo *di mano di Raffaello d'Urbino, donato da lui alla Compagnia de' Pittori*, ma è lodato come *la più bella cosa che sia in Roma et in conseguenza in tutta Europa, in questo genere.* Pare che i gravissimi guasti lamentati dal Poggi, per cui la pittura deve essere stata piuttosto rifatta che restaurata, sieno posteriori alla data del 1601, poichè in questa lettera non si accenna che esso fosse in cattive condizioni.

« 1601 - 7 Aprile - Roma.

« Lelio Arrigoni a.... (forse al Castellano di Mantova o a un segretario del Duca.)

« M.to Ill.re S.re

« ...M. Pietro Farchetti ha due quadri in posta per servitio di S. A. l'uno de' quali è di mano di Raffaele d'Urbino, donato da lui alla Compagnia de' Pittori che è la più bella cosa che sia in Roma, et in conseguenza in tutta Europa in questo genere, et che ciò sia vero n'addimandano d'ue milla scuti et V. S. non stii aridere perchè realmente la cosa sta così, del quale esso M. Pietro ne ha offerto loro mille essendo la cosa in se stessa preziosa in maniera che avanza ogni credenza et che nelle mani di S. A. valerebbe ogni thesoro. Il disegno di esso sarà annesso a questa mia che così mi è stato promesso da M. Pietro et è un ritratto che fa San Luca della Vergine gloriosissima. L'altro quadro è d'incerto Autore ma di buona mano et non indegno della Galleria di S. A. et la pittura è una Madalena portata in Cielo dagli Angeli che fanno un bel gruppo di figure, et questo senza fallo havrei io comprato per l'A. S. quando non fossi stato in asse et difficile da trasportarsi, ma in tela, poichè la spesa di esso sarà intorno alli 40 scuti di Roma. Se S. A. continovarà in questo ardente desiderio di volere pitture isquisite et di rara eccellenza sarà ella necessitata a far due cose l'una di fidarsi del giudizio et della fedeltà del Farchetti, et l'altra di rimettere in mano di qualche mercante alcuna somma di danari, di quali secondo l'occorrenze esso se ne possa servire con mandato però firmato di mia mano, poichè chi non è presto in fermare li mercati quando l'occasione il richiede spesso si perde la ventura di qualche bello acquisto, et dico questo a V. S. perchè posso ben spendere trenta et quaranta scuti per servitio di S. A. ma non posso già andare a centinaja.

« Di Roma 7 aprile. « Lelio Arrigoni »

1 Possedeva Mario Mellini una vigna su Monte Mario (v. Mazzocchi, *Epigrammata*, 1521), che si chiama anche oggi villa Mellina. Una vigna del protonotario Mellini è segnata nella pianta di Roma del Bufalini (1551) presso la Porta Maggiore. La vigna ai SS. Quattro presso san Clemente è notata nella pianta del Nolli.

Vendita di fieno a Raffaello. Il primo luglio 1519, Antonio Pattiferro, concittadino e amico di Raffaello, comprava da Agostino di Pavia, all'arco di Camilliano, cioè a Piè di marmo, cento salme, o some di fieno; delle quali 25 per sè, 25 per Raffaello e 50 pel vescovo Giovan Matteo Giberti, secretario allora del cardinal Vice-cancelliere, o Giulio de' Medici, che fu poi Clemente VII. Non c'era persona pur di mediocre fortuna in corte di Roma che non avesse il cavallo o la mula, e i prelati naturalmente ne avevano più d'uno: ciò spiega che il Giberti acquistasse il doppio di fieno che gli altri due. Dal peso del fieno si dovevano dedurre le reti, *deductis retibus;* poichè allora, come in qualche luogo anche adesso, si pesava il fieno avvolto in una rete. Questo acquisto di Raffaello ci fa ripensare al *ronzinetto piccolo di pelo castagnaccio* indicato nell'inventario di Michelangelo, e che il gran vecchio soleva cavalcare ogni giorno di buon tempo, dalle 22 alle 23 ore, fino agli ultimi di sua vita. Il documento mi è stato favorito dal cav. Giuseppe Coletti, Conservatore dell'Archivio Urbano.

OBLIGATIO

(Archivio Urbano di Roma).

(Ex libro XXXIV Instrumentor - Scriptorum Archivii R. C. Fol. 189).

« Die prima Julii 1519 anno septimo Leonis Decimi Constitutus dominus Augustinus de Pavia laicus habitator in urbe in Regione Pigne prope Archum de Camillianis, principalis etc. sponte etc. confessus fuit habuisse et recepisse a domino Johanne Matheo Giberto R.mi domini Vicecancellarii Secretario et d. Raphaele de Urbino absentibus ac Johanne Antonio Baptifferro presenti etc. summam et quantitatem vigintitrium ducatorum de Carlenis, et hoc causa et occasione psalmarum Centum foeni consignandi per suprascriptum Augustinum, videlicet psalmas quinquaginta d. Johanni Matheo et psalmas vigintiquinque Raphaeli, ac reliquas psalmas XXV Johanni Antonio prefatis ad omne eorum beneplacitum, elapso mense septembris proxime futuri, dictusque Augustinus promisit dare pro qualibet salma Libras Tricentas foeni deductis rhetibus et illas portare seu portari facere ad prenominatorum domus respective suis propriis sumptibus et expensis, dictumque foenum debeat esse bonum et mercantinum. Pro quibus sic tenendis prefatus d. Augustinus se et sua bona in pleniori forma Camere apostolice obligavit et ypothecavit submittens etc. Renuncians etc. Constituit procuratores etc. Et generaliter etc. Promittens etc. Relevans etc. Super quibus etc. Actum Rome in Burgo sancti Petri in domo mei Notarii infrascripti sub anno etc. presentibus d. Claudio Warnier et Desiderio Bonnart clericis Metensis et Tullensis Dioc. Testibus etc.

« Nicolaus Broulleti Not. »

(continua)

D. Gnoli

Antonio di Bartolomeo Maineri, pittore reggiano, prigione

Nell'arch. di Stato in Modena (*Trattamenti.* Bologna) trovasi la seguente lettera di Gio. II Bentivoglio, signore di Bologna, ad Ercole d'Este, in pro del pittore Antonio di Bartolomeo, probabilmente Antonio di Bartolomeo Maineri, appartenente alla famiglia pittorica de' Maineri che si diramò da Reggio a Bologna, a Ferrara, a Parma. Ne discorre G. B. Venturi, nella sua appendice al dizionario del Tiraboschi, pubblicata negli *Atti e Memorie della R. Deputazione modenese di Storia Patria.* Di Antonio di Bartolomeo Maineri esiste un quadrò assai triste alla pinacoteca di Bologna, firmato ANTONII · BART | OLOMEI MAINE | RII BONONIENSIS | OPVS · I · CCCC9III. Da esso l'artista appare assai in ritardo, rispetto al Costa e al Francia che a quei giorni regnarono a Bologna. Ancora incerto delle leggi prospettiche e del disegno, povero e scuro di colore, esagerato come un barocco nel segnare le vene, come enormi cordoni metallici stesi sotto alle carni. Il documento qui pubblicato farebbe dubitare che Antonio di Bartolomeo de' Maineri si chiamasse *Bononiensis* per avere acquistato la cittadinanza bolognese, o per avere stabile dimora a Bologna, piuttosto che per avere questa città a sua patria. Certo è che l'arte del Maineri è quella di un centro minore, di Reggio piuttostochè di Bologna.

A. Venturi

« Ill.me Princeps et excellentissime domine Compater, Affinis et domine mi singularissime havendo Inteso che in Rezo cità vostra sij stato preso Antonio de Maestro Bartholomeo depinctore, bandito de li più presto per contumatia che per grave excesso che lui havesse commesso, cum sit che quello che fece el manchamento.... in le mane de la rasone et fosse Iustisiato; el quale Antonio havendo Inteso de soa parte..... era andata una crida che ciaschuno bandito che havesse la pace potesse retornare..... assegurato de andare insino li per tore certe sue cose per ritornare presto..... che se cognosceva havere bona pace, et non se sentiva molto culpevole et essendo.... homo molto virtuoso et mio grandissimo amico Lo recommando grandemente.... pregando ex corde quella che per amore mio se voglia dignare di farli la gratia et..... liberamente, facendolo lassare et mettere in la sua pristina libertate, perche oltra che quella ne usara questa clementia et mansuetudine verso uno suo servitore et giovene virtuosissimo come ho ditto, Io etiam lo recevaro in gratia singularissima da quella ala quale sempre me offerisco et Recomando. Bononie viij octobris 1482.

« Excellentissime Dominationis Vestre Servitor

Joannes de Bentivoliis, Armorum, etc. »

(a tergo)

« Ill.mo principi et excel.mo domino domino Duci Ferrarie etc. Ser.me Lige Locumtenenti generali dignissimo compatri affini et domino meo singularissimo

Ferrarie »

Testamento di Gio. di Bartolomeo Maineri, pittore reggiano

Riportiamo qui il testamento di questo pittore (comunicatoci gentilmente dal conte Ippolito Malaguzzi, direttore del R. Archivio di Stato in Modena), non senza importanza perchè getta luce sulla famiglia poco nota de' Maineri, cittadini di Reggio. Il documento completa le indicazioni fornite intorno ad essa nell'appendice sopra citata di G. B. Venturi.

A. VENTURI

« In christi nomine Amen anno Circumcisionis Eiusdem millesimo quadringentesimo nonagesimo septimo Indicione quinta decima die duodecimo mensis februarij.

« Magister Joannes filius quondam Bartholomei de Manierijs pitor's Civis Regij Vicinie Sancte marie Magdalene sanus mente et intelectu licet Corpore languens suarum Rerum et bonorum suorum dispositionem omnium per presens suum ultimum Testamentum sine scriptis facere et disponere procuravit ne post tamen mortem a iqua de b: nis suis oriri valeat discordia quod michi prospero de picis notario Regij infrascripto tradidit ad scribendum Rogans me idem prosperum dictus Testator ut de ipso Testamento et qualibet parte ipsius ac Capitulo unum ac plura possim et valeam conficere instrumentum et instrumenta ad peticionem quorumcumque interest aut in futurum intererit. Cuius quidem Testamenti et ultime sue voluntatis tenor sequitur ut infra videlicet.

« In primis namque recomandavit animam suam Altissimo Creatori et redemptori domino nostro iesu christo et eius gloriose senper virgini matris marie et toti curie celesti triumfanti. Sepulturam vero sui corporis cum de hoc seculo migrari contingerit elegit et esse voluit ad Ecclesiam sancti prosperi de Castello sacristie cuius Comune. Reliquit soldos triginta presentis monete expendendos in ipsa pro anima sua et suorum defontorum.

« Item Reliquit quod per infrascriptos heredes eius expendantur soldos viginti in uno aniversario pro anima sua pro ma'e abla is incertis et alios soldos viginti singulo Anno hinc ad annos viginti proxime futuros in uno aniversario fiendo in dicta Ecclesia sancti prosperi pro anima ipsius et defontorum suorum.

« Item Reliquit petro eius filio ex primo matrimonio ad presens absenti a civitate Regij et michi notario infrascripto aceptanti nomine ipsius petri absentis et ad eius utilitatem casu quo pacificare non possit cum infrascriptis alijs eius filijs et heredibus infrascriptis pro omni peticione bonorum et hereditatis ipsius Testatoris que provenire posset ipsi petro quocumque jure instituit hereditatis ipsius Testatoris bobulchas quatuor cum dimidio terre ex una totali petia terre iurium ipsius Testatoris posita in Villa Foliani capiendo ipsas bobulchas quatuor cum dimidio terre a latere superiori et juxta stratam comunis confinantes.

« Item Reliquit petro eidem absenti et michi notario infrascripto ut publice persone stipulanti et acceptanti unum lectum de penis anserinis cum duobus lentleaminibus ac Cuperta ac lectera ac capsono quondam eius matris cum portione sua vegetum.

« Item eidem petro licet absenti et michi jan dicto notario ut supra stipulanti Reliquit jure institucionis unam capsam ac partem suam utensilium apingendo existentium in apotecha in qua pingebat ipse Testator juxta et secundum disposicionem Andree eius fratris sibi dandos et consignandos et in quibus omnibus terris et bonis superius nominatis sibi petro relictis ut supra ipsum petrum sibi heredem instituit ac iussit et mandavit ipsum petrum anplius regresum aliquod habere non posse nec petere aliquod in bonis et hereditate ipsius Testatoris et in bonis ipsum petrum esse tacitum et contentum de predictis.

« Item Reliquit Marie Catharine et anne eius filiabus legiptimis et naturalibus libras ducentas presentis monete sibi dandas cum nupserint hoc modo videlicet libras centum sexaginta presentis monete in denarijs tantum et residuum usque ad dictas libras ducentas in rebus mobilibus a sponsa computatis heredamentis et bonis parafrenalibus pro qualibet ipsarum et in quibus libris ducentis ipsarum et quamlibet earum sibi heredes instituit jubens ipsas et quamlibet earum esse tacitas et contentas de predictis.

« Et Ulterius in casus viduitatis voluit et vult ipsas Mariam Catherinam Annam ac margaritam nuptam eius filias legiptimas et naturales posse redire ad standum et habitandum in domo ipsius Testatoris in casu viduitatis reportando secus dotes suas ibi habere vitum et vestitum secundum possibilitatem hereditatis sue.

« Item etiam predicte margarite eius filie reliquit staria sex. fabarum pro faciendo sibi unam cotam ultra dotes suas in quibus ipsam sibi heredem instituit jubens ipsam margaritam esse tacitam et contentam de predictis et una quelibet predictarum eius filiarum decedente ab intestato seu intestate seu antequam nupserint voluit et vult dictus Testator suprascriptos et infrascriptos eius filios masculos et predictas eius filias equaliter et equis portionibus succedere tali filia sic decedente in eius dote sibi ut supra relicta.

« Item reliquit Jacobo eius nepoti ducatos quator auri pro omni portione utensilium a pingendo sibi tangentium et pervenentium ocaxione hereditatis sui patris sibi dandos et solvendos per andream eius fratrem ex precio asidum et . . . . existentium in apotecha a pingendo cuius curam habet dictus andreas.

« Suos autem fideicomissarios et executores sui presentis ultimi Testamenti Reliquit et esse voluit et vult andream eius fratem et magistrum zampetrum de argnardis eius socerum presentem et aceptantem quibus dedit et dat plenam licentiam vendendi et alienandi tot et tanta de bonis suis et de hereditate ipsius que suficiant ad conplementum legatorum suprascriptorum: tutores et gubernatores predictarum eius filiarum ac

infrascriptorum lodovici et prosperi eius filiorum ex secundo matrimonio reliquit et esse voluit et vult Andream suprascriptum eius fratrem et dominam olivam eius uxorem presentes et acceptantes et quam quidem dominam olivam reliquit Massariam et usufructuariam omnium bonorum suorum absolvens et quod ex nunc ipsam dominam olivam presentem et acceptantem absolvit et liberavit ac liberat ab omni administracione tutelle tamquam in eius discretione et sufficientia confidens Et cui quidem olive reliquit ducatos decem auri ultra dotes suas pro eius bene meritis ab ipsa receptis.

« In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immolibus presentibus et futuris sibi heredes instituit facit et esse voluit et vult exceptis legatis omnibus institutis ut suprafactis per ipsum testatorem lodovicum et prosperum eius filios legitimos et naturales ex secundo matrimonio et uno inter predictis eius tribus filijs ut supra nominatis decedenti ab intestato sive intestato succedantur alij eius filij equaliter et equis portionibus et hanc dixit et esse voluit et vult suam ultimam voluntatem et hoc suum esse et velle ultimum testamentum sine scriptis quam et quod valere voluit et vult iure ultime voluntatis et si iure testamenti valere non poterit valeat et valere voluit et vult iure codicillorum et si iure codicillorum valere non poterit valeat et valere voluit et vult jure donationis causa mortis et omni alio meliori modo via iure causa et forma quibus magis et melius de jure valere poterit.

« Rogatus fuit prosper de picis notarius Reginus. »

(Corporazioni soppresse - S. Prospero di Reggio - Filza n. 255 - nell'Archivio di Stato in Modena).

Matteo di Francesco pittore bolognese

Nei registri della camera ducale di Ferrara (Arch. di Stato in Modena. Registro *Transito*, 1479, c. 32) parlasi di un pittore bolognese. Matteo di Francesco (?)

A. Venturi

« M.° CCCC. L. XXVIIIj.°

« Vegnerj adj iiij De Zugno.

« Matie de Francesco depintore da bologna per libre X de oro batuto et bichiere de vedro conducti da Vinexia adj dito per geronimo chalegarino nochiero et conducti a bologna per lo butifre In una casetina de zipresso et due aseselle estracte de una cassa monta in tuto . . . . L. . . . s. iiij° den. 6. »

Il Pisanello graziato

Molti Veronesi erano fuggiti nel 1439 prima dell'assedio della città per parte dell'esercito de' Mantovani, mentre infieriva la peste. Levato l'assedio, il comune di Verona supplicò la Seren.ma perchè fossero lasciati rimpatriare. Il senato rispondeva di riceverli nella sua grazia, ma che non tornassero subito a Verona, stessero invece a *Padua citra*. G. P. R.

(Ducale 30 sett. - nel reg. D. f. 1.

Il 9 d'agosto 1441 il consilio de' X prescrisse un termine (a tutto il sett. success.) ai cittadini non ancora ritornati, per venire a Venezia a discolparsi

(Registro D. f. 29 *)

« 1441 [1442] die septimo febr.

« Capta in consilio de decem et additiones.

« Cum examinata et intellecta causa illorum veronensium qui sunt extra pro quibus fidelis comunitas nostra Verone supplicari fecit nostro d.nio: quod concedamus quod possint redire ad gratiam nostram, videatur pro nunc de complacendo eidem comunitati. Quod infrascripti Veronenses qui sunt extra possint venire Venetias ad purgandum et ostendendum causam et Jnocentiam suam vadit pars quod infrascriptis civibus Veronae qui sunt extra statuatur terminus possendi venire Venetias, et praesentare se nostro d.nio usque pertotum mensem martij proxime venturi. Et examinata cum diligentia ac Intellecta eorum causa per capita hujus consilii, possit postmodum per istud consilium procedi contra eos in absolvendo et condemnando prout huic consilio videbitur et apparebit, cum omnibus illis modis condictionibus et stricturis qui et que continentur et declarate sunt in parte capta die nono Augusti proxime lapsi in omnibus et per omnia sicut in illa continetur.

« Et debeat dari notitia et dici Ambasiatoribus Verone qui sunt hic, quod debeant denotare et notificare ipsis civibus Verone, terminum eis assignatum ut supra. Denotando eis quod illi qui non venient tractabuntur pro rebellibus nostris, Et sic Captum sit et debeat observari contra illos qui non venirent ad terminum predictum.

« Nomina eorum

« Alvisius. q. d. galesii de Nichesola

« Pisanus pictor

« etc. etc. »

(Antichi Archivi Veron. - Arch. del Com. Ducali D f. 30)

La soprascritta parte fu spedita ai Rettori con Ducale 8 febb. (ibid. f. 29 *)

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

L. Thuasne. - **Gentile Bellini et Sultan Mohammed II.** Notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople (1479-1480), d'après les documents originaux en partie inédits. Avec huit planches hors texte. - Paris. Ernest Leroux éditeur, 1888.

Un periodo importante nella vita di Gentile Bellini, e sul quale i migliori scrittori non seppero darci che scarse notizie, è quello dei quindici mesi passati dal pittore veneziano a Costantinopoli presso il sultano Mohammed II. Ma se finora si fu quasi all'oscuro sui particolari di quel soggiorno, ed i critici moderni dovettero limitarsi a ripetere quanto ne avevano scritto il Vasari, il Ridolfi, il Guillet, oggi, grazie ad un documento autentico inedito, siamo in grado di supplire, almeno fino ad un certo punto, a questa mancanza di notizie e di determinare il carattere dei rapporti che passarono fra il Bellini ed il sultano. I preziosi documenti trovansi nella *Historia turchesca* di Giovanni Maria Angiolello[1] da Vicenza, uno del seguito di Mustafà, figlio maggiore del sultano. Questa *Historia* è altamente interessante per la conoscenza degli avvenimenti contemporanei allo scrittore, il quale li riferisce con imparzialità e dipinge persone e cose con rara finezza.

L'autore ricostruisce la storia di questo episodio della vita del Bellini, e nel suo lavoro serio ed importante, sebbene alquanto prolisso, giunge ad alcuni risultati, che non sarà inutile di brevemente riassumere.

È noto che Gentile Bellini fu mandato a Costantinopoli per soddisfare il desiderio espresso dal sultano alla Signoria, di avere alla sua corte un buon pittore, e che partì il 3 settembre del 1479, poichè il Gran Consiglio ebbe affidato al fratel suo Giovanni il restauro delle pitture della gran sala, nella quale il Gentile lavorava da cinque anni. Probabilmente arrivò a Costantinopoli verso la fine dello stesso mese, accolto dal sultano con grande benevolenza. Ma da questo punto i documenti autentici mancano affatto, e l'unica guida che ci rimane è quella dell'Angiolello.

Prima di cominciare a parlare delle relazioni del Bellini con Mohammed II, l'autore raccoglie intorno a quest'ultimo i giudizi de' più autorevoli scrittori; i quali concordano nel riconoscere in lui una natura che ebbe riuniti in sè i più grandi vizi e le più grandi virtù: appassionato per la guerra e grande conquistatore, amante degli studi, protettore di letterati, scienziati ed artisti, fondatore di scuole e primo della sua dinastia ad istituire una biblioteca a Costantinopoli, coltissimo egli stesso, sì che conosceva cinque lingue, scettico in fatto di religione tanto da trasgredire il precetto del Corano, che proibisce di tenere immagini, raccogliendo nel suo palazzo quadri e statue e medaglie; e d'altra parte dedito ai vizi e pieno di crudeltà, questo principe presenta tali caratteri, che la sua figura è veramente degna di essere studiata. Il suo successore Bayezid, uomo di principii religiosi, fece vendere nei bazar di Costantinopoli tutti gli oggetti d'arte raccolti dal padre. Per tal modo andarono dispersi anche i quadri del Bellini, e fra questi il ritratto di Mohammed II, ora nella raccolta di sir Henry Layard, prezioso e come opera d'arte e come documento iconografico, giacchè è il solo ritratto, veramente autentico, conservato fino ai giorni nostri. Fu descritto benissimo dal Crowe e Cavalcaselle.[1]

Un altro ritratto del sultano eseguito pure da Gentile Bellini fu acquistato da Paolo Giovio, il quale lo fece riprodurre nelle varie edizioni de' suoi *Elogia Virorum illustrium*. Il quadro stesso fu distrutto o andò perduto, giacchè alcuni autorevoli critici hanno già posta in dubbio l'ipotesi che esso sia quello stesso che fu venduto nel 1825 dalla famiglia Zeno a lord Northwich.

Oltre a questi e ad altri ritratti del sultano, de' quali l'autore discorre lungamente, il Bellini dipinse anche la città di Venezia, ed il suo proprio ritratto che fu di una rassomiglianza meravigliosa. Eseguì pure i ritratti dei principali personaggi della corte e numerosi quadri di soggetto erotico, che il sultano teneva nel suo serraglio. Nel British Museum sono conservati due de' suoi disegni, uno rappresentante un giannizzero, l'altro una donna turca. Inoltre fece molti studi dalla natura, e alcuni schizzi di Mohammed, dei quali usò poi a modellare la famosa medaglia riprodotta, fra altri, dal Lenormant[2] e dallo Heiss.[3]

L'A. però è caduto in errore ripetendo l'antica asserzione che il Bellini nel suo soggiorno a Costantino-

1 *Historia Turchesca di Gio. Maria Angiolello Schiavo et altri schiavi dall'anno 1429 sin al 1513.* L'autore ha consultato la copia ms. esistente nella biblioteca Nazionale di Parigi (mss. fds. ital. n. 1238, in fol.), che si deve ritenere della seconda metà del secolo XVI.

1 *Hist. of painting in North Italy*, t. I p. 126 e nota 4.

2 *Trésor de numismatique et de glyptique.* Paris, 1884.

3 *Les médailleurs italiens de la Renaissance.* Paris, Rothschild.

poli, disegnasse la colonna di Teodosio, asserzione che il Müntz dimostrò recentemente essere del tutto priva di fondamento.[1]

Molto probabile è quanto dice il Thuasne intorno al motivo della partenza del Bellini da Costantinopoli, avvenuta verso la fine del 1480. Egli rigetta l'ipotesi del Vasari, che il sultano abbia rimandato il pittore veneziano perchè assalito da scrupoli religiosi; respinge pure la ragione addotta dal Ridolfi, cioè il terrore dal quale Gentile sarebbe stato preso alla vista di un atto di crudeltà commesso dal principe; e ritiene piuttosto che Mohammed lo abbia rimandato in patria, perchè in quel tempo si preparava a condurre egli stesso la guerra per la riconquista di Rodi. Congedò il pittore colmandolo di elogi e di ricchi doni, e dandogli una lettera per la Signoria di Venezia, nella quale ringraziava il senato per avergli concesso quel maestro che aveva soddisfatti così bene i suoi desideri.

Gentile Bellini ritornò in patria, accolto festosamente dal fratello e da' suoi concittadini. Chiamato innanzi al Consiglio a render conto della sua missione, presentò la lettera di Mohammed II, e la Signoria ricompensò il pittore assegnandogli una pensione di duecento scudi d'oro all'anno fino alla sua morte, la quale avvenne il 23 febbraio del 1507.

Qui finisce il lavoro del Thuasne; e, se da un lato si può deplorare ch'egli non abbia ritenuto opportuno di far seguire la narrazione di questo episodio da una ricerca, che senza dubbio sarebbe interessante, intorno all'influenza che può aver esercitato sull'artista il suo soggiorno a Costantinopoli, si deve d'altra parte essergli grati, per averci dato nel suo studio una pagina della biografia completa, che ancor resta a farsi del grande pittore veneziano.

Dei documenti riportati nell'appendice, i primi due sono presi dagli Archivii di Stato in Venezia: in uno (1 settembre 1474) il Gran Consiglio delibera di affidare a Gentile Bellini il restauro della gran sala; nel secondo (7 aprile 1480) lo stesso Consiglio autorizza Melchiorre Trevisan, capitano di mare, a riscuotere la somma di ducati 112 dovutigli dalla Signoria, dei quali 52 per viveri forniti a Gentile Bellini nel suo viaggio di andata a Costantinopoli e per alcuni doni mandati in quell'occasione al sultano. Nel terzo documento, preso dalla *Historia* di Gio. Maria Angiolello, si discorre dei rapporti fra il Bellini e Mohammed II, di alcuni atti di crudeltà di quest'ultimo e si dà il suo ritratto fisico. Il quarto ed ultimo documento, tolto dal *Supplementum Chronicarum* di Venezia, dell'anno 1486, contiene un'altra descrizione di Mohammed e del suo carattere.

1 *La colonne théodosienne à Constantinople* d'après les prétendus dessins de Gentile Bellini conservés au Louvre et à l'École des Beaux-Arts (Revue des études grecques. Paris, Leroux, 1888). Vedine la recensione di A. V. nel fasc. IX di questo *Archivio*. È giusto però notare, che l'articolo del Müntz fu pubblicato dopo lo studio del Thuasne.

L'edizione, fatta con la solita accuratezza dal Leroux di Parigi, è adorna di otto tavole, tre con ritratti del sultano, una con la riproduzione della medaglia gettata dal Bellini, uno schizzo della colonna di Teodosio, i due disegni del Bellini ora nel British Museum, ed il ritratto dell'artista pubblicato dal Ridolfi nelle sue *Maraviglie dell'arte*.

GIUSEPPE COCEVA

W. BODE. - **Lodovico III Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzebüsten und Medaillen** (Estratto dallo « Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen » 1889, fasc. I).

Da un busto in bronzo donato da Guglielmo I al museo di Berlino nel 1868, senza indicazione del nome del personaggio che rappresenta nè di quello dell'autore, ma che si riteneva d'origine antica e raffigurante Scipione Africano, il dott. Bode trae occasione a parlare de' vari busti in bronzo e delle medaglie di Lodovico III Gonzaga, il guerriero raffigurato appunto nel suddetto busto. Questa asserzione e l'attribuzione a Donatello come autore, proposte per la prima volta dallo Tschudi, sono ora confermate dal Bode, il quale nel suo articolo confronta il busto in questione con gli altri busti che portano nella fisionomia del personaggio gli stessi tratti e tradiscono nell'esecuzione la stessa mano. Tali sono quello della raccolta del conte Sergei Stroganoff di Pietroburgo; quello acquistato dieci anni or sono dal museo di Berlino presso un privato a Parigi, in cui il personaggio, al confronto col primo, si dimostra di circa venticinque anni più giovane e finalmente quello di recente acquistato dal signor Edouard André di Parigi per mezzo d'un mercante di Firenze.

Tutti questi busti non sono però affatto compiuti, giacchè mostrano ancora le tracce della fusione e portano segni di correzioni eseguite dall'autore. Il Bode pertanto ritiene che essi sieno studii preparatorii per un grande monumento che Donatello doveva eseguire per Lodovico III Gonzaga. La supposizione acquista un valore di probabilità, quando si pensi alle relazioni che passarono fra l'artista ed il signore di Mantova,[1] ed al desiderio che doveva naturalmente sorgere in questo principe guerriero e protettore dell'arte, di essere ricordato alla posterità in un monumento eseguito da quel maestro che aveva compiuto quello di Gattamelata.

L'identità del personaggio è stabilita dal confronto con un ritratto di Lodovico III preso dagli affreschi del Mantegna nel Castello della Corte a Mantova. Il ritratto fu eseguito circa nel 1474; quindi il busto del museo di Berlino, nel quale Lodovico si mostra più vecchio, dovrebbe essere stato lavorato circa nell'anno

1 Vedi H. SEMPER: *Donatello*. Quellenschriften, IX, pag. 318.

della sua morte, cioè ne' 1478, se pure non ne fu affidata l'esecuzione all'artista dopo la sua morte, e precisamente in conseguenza di essa.

Anche le medaglie che si conoscono di Lodovico III vengono a confermare la supposizione del Bode. Esse sono in tutto cinque, una del Melioli, eseguita circa nel 1475, quella ben nota di Vittorio Pisano, nella quale Lodovico mostra l'età di circa trent'anni, una di un anonimo, molto rozza, del 1450 circa, e finalmente le due che il Bode riproduce, una più grande firmata da un medaglista del resto affatto ignoto, Pietro da Fano, e che, per la scritta che circonda il ritratto, si deve ritenere del 1452, ed una più piccola, anteriore di dieci anni.

Questa interessante ricerca del dott. Bode, fatta con vera serietà e dottrina, porta senza dubbio un prezioso contributo alla storia delle opere di Donatello.

G. Coceva

Luca Beltrami - **Description de la Ville de Paris à l'époque de François I** - (1517) - D'après un manuscrit inédit de la Bibliothèque Nationale de Milan - Milano, tip. Colombo, 1889.

Per chi facesse degli studi sul progressivo sviluppo della città di Parigi sotto gli avventurosi re di Francia, sarebbe necessario il conoscere questa curiosa pubblicazione che offre agli storici il Beltrami. Noi però non possiamo occuparci che della non breve parte che interessa la storia dell'arte.

Questo codice ms. della nostra biblioteca di Milano, contiene in gran parte le indicazioni specificatissime degli itinerarii seguiti dalle armate francesi ne le guerre in Italia. L'autore, il cui nome e le cui qualità sono dichiarate nel primo foglio del ms., è un Alberto Vignatense lodigiano, commissario generale delle fortificazioni occupate dall'armata di Francesco I nel Piemonte, nel Monferrato e nel ducato di Milano.

Il manoscritto non è sconosciuto essendo registrato da' Lacroix nei *Documents inédits sur l'histoire de France, publiés par M. Champollion Figeac*, T. III pag. 341; e recentemente, pubblicandone una parte, ne parlò Cesare Vignati, discendente dello scrittore del codice.

L'epoca in cui il Vignati visitò Parigi, può senza fallo desumersi dalla descrizione ch'egli ci fa delle feste per l'alleanza tra Francesco I e Carlo V, cerimonia compitasi nella chiesa di Notre-Dame il 2 febbraio 1517.

La dicitura del codice è scorrettissima e bassa, manca ogni criterio ortografico, è un vero miscuglio di idiotismi, dialettismi e francesismi; sarebbe stato bene però, che l'editore avesse cercato di purgarne sotto questo rapporto la forma; ma egli ha creduto di farne una traduzione e ciò scusa la crudezza usata nel dare in luce il ms.

Ma veniamo a quanto può interessarci.

Ciò che per prima troviamo è una descrizione della chiesa di Notre-Dame; vi si dice che è una bellissima chiesa, tutta di marmo fino scolpito a rilievi bellissimi; che ha nella facciata tre porte, e in quella di mezzo in alto è un Cristo con i discepoli, e sopra il Padre Eterno che giudica le anime; che sopra ancora nel luogo del fregio vi è una serie dei re di Francia, e in alto ancora è la Vergine con il bambino in braccio e due angeli in metallo dorato. Che nell'interno la chiesa è a tre ordini di colonne, a dritta di chi entra è la statua colossale in marmo bianco finissimo di S. Cristoforo con Cristo sulle spalle.

Seguono le misure della chiesa e sue parti in braccia lodigiane e milanesi, la numerazione delle vôlte e delle navi, e mille altre particolari illustrazioni del tempio.

Passa poi a parlare del palazzo reale nell'isola, e ne descrive l'esterno e l'interno, e si ferma lungamente alla gran sala ove si conservano le statue di tutti i re da Pharamond (anno 320) sino a Luigi XII.

Veniamo ora alla chiesa di Saint-Denis che ha tanto interesse per la storia dell'arte italiana. Tralascio le descrizioni del narratore per occuparmi delle due statue, quella di Carlo VIII, e quella di Luigi XII.

Nell'*Archivio storico italiano*, in un interessantissimo articolo del prof. Adolfo Venturi su di *Un insigne artista modenese del secolo XV* si trovano ampie notizie sulla statua fatta dal Mazzoni a Carlo VIII, da cui era stato tanto beneficato. Fu stimato il più bel monumento della Francia: il sepolcro era di marmo nero; la figura di Carlo VIII, di bronzo smaltato, grande al naturale, col manto regale di color azzurro sparso di gigli d'oro, stava ginocchioni sur uno sgabelletto coperto di rame dorato, sul quale erano posati un libro aperto e una corona; ai quattro lati della tomba, quattro angioli di bronzo dorato con grandi ali, con lunghi capelli raccolti da un nastro, inginocchiati, e portanti negli scudi le armi dei regni di Francia, Sicilia e Gerusalemme.

Il nostro cronista parla di questo monumento dicendo che è bellissimo e che sta a sinistra di chi entra nella chiesa.

Pur troppo questa gloria dell'arte italiana fu distrutta durante la rivoluzione francese.

Un altro lavoro di arte italiana è il mausoleo di Luigi XII e di Anna sua moglie; e in questo codice è importante il trovare la notizia che, mentre l'autore era a Parigi, si lavorava ancora a quel mausoleo fatto da Pietro Ponce. Questo contraddice il Millet, secondo il quale tutta l'opera in marmo bianco sarebbe stata portata a Parigi da Venezia nel 1527.

Io son di parere che si debba prestare maggior fede al Vignati che fu testimone oculare.

Da questi brevi cenni il lettore può ben comprendere l'interesse storico di tale pubblicazione.

Italo Palmarini

Luca Beltrami - **La Torre del Filarete nella fronte del castello di Porta Giovia verso la città** - (Estratto dall'*Archivio storico lombardo*, Anno XV, fasc. IV, 1888) - Milano, tip. Bortolotti di Giuseppe Prato, 1889.

Fra i ricordi monumentali che ci restano degli Sforza a Milano, è il castello di porta Giovia; ed ora che vennero cominciate alcune costruzioni in piazza Castello, il signor Beltrami, valoroso cultore delle patrie memorie, viene con questo suo articolo ad illustrare una delle parti più importanti di quel monumento, la torre del Filarete. Non è nuovo questo studio per il Beltrami, poichè egli pubblicò già un bel volume sul castello degli Sforza, [1] volume che fu una battaglia vinta, avendo salvato que' gloriosi resti da distruzione.

La torre del Filarete, che occupava la parte centrale sul ponte del castello, non lascia apparentemente alcuna traccia. Essa difendeva l'ingresso del castello dalla parte della città. La costruzione di questa torre, cominciata verso il 1452, fu affidata dal duca Francesco all'Averulino, detto il Filarete. Il Beltrami parla lungamente nel suo volume sul castello, delle vicende di quella costruzione, e dei contrasti sorti fra l'architetto fiorentino e gli architetti milanesi. Le notizie di fatto che dai documenti nel nominato volume riportati si possono trarre, si restringono alle seguenti: « al disopra dello stemma o *ducale* che decorava la porta d'ingresso, coll'emblema sforzesco dell'angelo e del cane, era stata riservata una insenatura, alta braccia 3 e profonda braccia 1, per adattarvi un fregio in terra cotta a colonnette intagliate, alternate con teste di bue; al disopra del piano delle cortine - alto braccia 22 - la torre si innalzava per contenere una camera, ad uso di guardaroba, coperta a volta, raggiungendo al piano dei piombatoi un'altezza di braccia 40 circa ossia m. 24. »

La polvere conservata nella torre, che serviva di deposito alle munizioni, scoppiò nel pomeriggio del 28 giugno 1521.

Parecchi cronisti parlarono della catastrofe avvenuta per la scoppio poderoso, ma, dice il Beltrami, scarse sono le notizie che si possono trarre da quelle narrazioni sulla decorazione della torre. Il Guicciardini dice solo che era « una torre di marmo bellissima, fabbricata sopra la porta, nella sommità della quale stava l'orologio. » Francesco Banfo aggiunge qualche particolare, riferendo che « in torre de mezo verso la piaza di S. Maria gli era su el dottor Sant'Ambrosio con diverse armi ducali di malmore. » L'esistenza di statue dei protettori della città, e degli stemmi ducali è confermata da altre descrizioni della catastrofe.

Il Beltrami, dopo le notizie date della torre nel suo volume, ebbe occasione di fare altre ricerche. E in fatto da una delle finestre che si aprono nel fondo dietro la figura della Vergine col bambino in un quadro di scuola leonardesca, il Beltrami trovò la rappresentazione del fronte di un castello limitato da due torri rotonde ed avente in mezzo una torre rettangolare. Come appare dallo schizzo riportato nel fascicoletto, la torre centrale, dopo la merlatura, si innalza con due ordini minori di costruzione, coperti da cupolino con banderuola. Era facile, dice il Beltrami, avendo riguardo all'epoca e alla scuola cui appartiene quel quadro, riconoscere la rappresentazione sommaria del fronte del castello, con in mezzo la torre del Filarete. E ad avvalorare questa induzione, si presentò al Beltrami una singolare circostanza. Essendo andato a rivedere la cascina Pozzobonella, costretto da un uragano a ripararsi sotto il porticato che unisce la cappelletta alla casa di abitazione, scrostando l'intonaco recente di un muro, trovò in disegno graffito la rappresentazione di un castello, che era evidentemente quello degli Sforza.

Così segue il Beltrami a dare altre brevi notizie sulla fronte del castello al principio del XVI secolo.

Se il Beltrami trovasse in ogni paese d'Italia imitatori intelligenti, quanta messe per la storia dell'arte!

Italo Palmarini

[1] *Il Castello di Milano all'epoca degli Sforza.* Milano, 1885.

Donatello in Pisa, documenti pubblicati da Leopoldo Tanfani Centofanti - **L'opera di Santa Maria del Fiore** - Notizie raccolte da Clemente Lupi - Pisa, tip. di Francesco Mariotti, 1887.

In un fascicolo di splendida edizione, che fa onore alla tipografia che lo ha stampato, sono raccolte queste due buone monografie, interessanti per la storia dell'arte. I tipografi toscani avevano in cuore di pubblicare un bel volume su Donatello, e sulle vicende consecutive dell'Opera di S. Maria del Fiore, in occasione dello scoprimento della facciata del grandioso monumento. Ma tale lodevole divisamento andò fallito; e per cura del sig. Filippo Mariotti, furono messi in luce questi due lavori che avrebbero dovuto far parte del volume.

I documenti che vengono pubblicati su Donatello tratti dall'archivio pisano, riguardano il suo soggiorno a Pisa, e, dal lungo tempo che ivi si fermò, il Centofanti vorrebbe arguire che l'infaticabile *picchiapietre* fiorentino, si applicasse anche ad altri lavori. Sarebbe importante il poter avvalorare questa supposizione con più chiari documenti.

Quelli ora pubblicati dal Centofanti sono tre.

Nel primo, Giuliano di Colino da S. Giusto, pagando a Pippo di maestro Giovanni di Gante alcune somme per aver lavorato una cappella di marmo nella chiesa del Carmine di Pisa, nomina fra' testimoni, maestro « Donato di Nicolò » (1425, 29 nov. - 1426, ott. 14).

Nel secondo, lo stesso Giuliano, facendo altri pagamenti a Maso dipintore, nomina pure come testimone « maestro Donatello marmoraio da Firenze » - (1426, 20 febbr. - 26 dic.)

Nel terzo infine, maestro Donato picchiapietre e un tal mastro Cola dipintore, compariscono come mallevadori in un contratto di lavori fra il nominato Giuliano da S. Giusto e maestro Pippo picchiapietre.

Bisogna saper grado al signor Centofanti dei documenti pubblicati, augurandogli di poter aggiungere altri a questi.

Di non minore interesse è la seconda monografia, che illustra la parte finanziaria ed erariale dell'opera di S. Maria del Fiore. Gli amministratori ed operai avevano titoli e privilegi, furono all'opera assegnate le riscossioni delle tasse sui testamenti, e le furono donate le Alpi della Falterona. Il principato seguì nella protezione dell'Opera la repubblica; fu regolata con nuova legge la riscossione delle tasse sui testamenti; i papi stessi concorsero con varie concessioni alla floridezza della cassa dell'Opera; anche i Pisani, caduti sotto la dominazione di Firenze, dovevano pagare largo tributo alla costruzione della grandiosa chiesa.

Segue a queste notizie l'elenco dei documenti che sono molti e di rilievo per la storia dell'Opera.

Italo Palmarini

MISCELLANEA

Restauro alle porte di bronzo del Castelnuovo in Napoli. — La monumentale porta dell'arco di Alfonso d'Aragona in Castel Nuovo, essendo ridotta in tristi condizioni, sia nelle imposte di legno in parte marcite, che nei cardini e in altri ferramenti, e trovandosi i lavori di bronzo che l'adornano, parte staccati e quasi cadenti, parte deturpati, ne fu ordinato il restauro dal Ministero della Pubblica Istruzione. Il restauro, diretto dal r. delegato per la conservazione dei monumenti nelle provincie meridionali, è riuscito soddisfacente rispetto alla solidità della struttura delle porte, come alla conservazione de' bassorilievi e degli ornati di bronzo, commemorativi delle guerre di Ferdinando I d'Aragona. O. M.

Tempio e Convento di S. Clemente a Castiglione a Casauria. — Il tempio e il convento di S. Clemente a Casauria fondato da Lodovico II nell'anno 866, rinnovato nel 1176 dall'abate Leonate (Cfr. Bindi: *S. Clemente a Casauria ed il suo Codice miniato*) mercè l'opera di Frate Giacomo da Popoli, fu per ricchezza di marmi e d'oggetti d'arte uno dei più splendidi monumenti d'Italia, celebrato dal Mabillon e dal Muratori, ed illustrato ultimamente specialmente dallo Schulz (*Denkmaeler der Kunst d. Mittelalters in Unteritalien*, Vol. II, Dresda 1860) e dal Bindi (*op. cit.*). Senonchè sofferse, massime in questo secolo, vandaliche deturpazioni: ne furono infranti gli ornati e si lasciò nel più completo abbandono, finchè ultimamente inconsulti restauri venivano a compir l'opera di devastazione. Anche la sua porta, costruita nel 1191, durante la reggenza dell'abate Johele, di cui in una lamina si trova scolpita l'imagine, era stata derubata di quasi tutte le sue mattonelle di bronzo con rilievi di rosoni, oppur di castelli colle iscrizioni dei luoghi da essi rappresentati.

Ora siamo assicurati che si attende con cura ad un razionale restauro del monumento, ed alla ricomposizione delle sue porte con tutte quelle mattonelle, che fu e sarà possibile ancora di rintracciare. E. A.

Pastorale d'avorio della cattedrale di Acerenza. — Nella vendita della famosa raccolta Castellani in Roma, trovavasi, fra gli oggetti degni della maggiore considerazione, un pastorale d'avorio che appartenne già alla cattedrale di Acerenza nella Lucania. Il Ministero della Pubblica Istruzione ha potuto impedire la sua esportazione all'estero, acquistandolo pel museo Nazionale di Firenze. Nell'interno del riccio del pastorale sono scolpite in rilievo, da un lato la Vergine seduta col bambino sulle ginocchia, e dinanzi a lei è genuflesso un vescovo, cui san Pietro tiene una mano sulla mitra; mentre un giovine guerriero gli regge il pastorale. La base esagona del riccio è formata da edicolette, due delle quali però sono mancanti, e nelle edicole sono scolpiti altrettanti santi. Nelle volute di foglie che circondano il riccio sono scolpiti l'Eterno e sette profeti. Intorno al riccio, da ambi i lati girano due iscrizioni, una delle quali si legge: *Tu es Petrus et super hanc petrum edifcabo ecclesià meà, ego tibi*; e l'altra così suona: *Dabo clave · regnom ·* (sic) *celorom · queconque · ligaverit ·* (sic) *super · teram.* Le dimensioni sono: alt. m. 0,37 $^1/_2$ compresa la base, larg. m. 0.22. Appartiene alla seconda metà del secolo XIV. O. M.

Dipinto di Luca Giordano nella badia di Montecassino. — Ad impedire la distruzione di una delle maggiori e più ricche composizioni del Giordano, fu divisato di togliere la cagione dei guasti, prodotti dalla umidità che trapela dalla faccia anteriore del muro che resta allo scoperto, e senza intonaco, sopra l'altezza del portico precedente la chiesa, in quella parte appunto che corrisponde alla parte superiore della pittura. Ma ora conviene risolvere il problema: se sia conveniente nascondere uno dei pochi avanzi dell'antica struttura dell'edificio con asfalto e intonachi, e tanto più che gl'intonachi con le arene del luogo non reggono lungamente a cielo aperto, per l'asprezza del clima, sopra quel monte. O. M.

Chiesa di S. Salvatore in Paterno. — Per la costruzione della ferrovia Solmona-Roma, fu espropriato quell'edificio posto in vicinanza della strada nazionale da Avezzano a Molina; ma trovandosi in esso marmi antichi e pregevoli, fra cui una bella antichissima porta, fu provveduto perchè quelli fossero esclusi dalla cessione. Affidati intanto al municipio, ne verrà fra breve, secondo quanto ci viene assicurato, determinata la collocazione definitiva. O. M.

Castello svevo a Lucera. — Il castello svevo di Lucera, monumento importante d'architettura medioevale, di cui ora conservansi pochi ma preziosi avanzi, può dirsi, anche per gli avvenimenti a cui si collega, il monumento più importante della regione.

Esso è tuttora in consegna dell'orfanotrofio militare di Napoli, il quale per sua istituzione ne ha l'usufrutto, che cesserà soltanto quando il castello medesimo dovesse esser restituito al servizio militare. Il municipio di Lucera è ora in trattative per l'acquisto di esso; e il Ministero dell' Istruzione Pubblica dovrà studiare quei provvedimenti che, pel mutarsi delle condizioni di proprietà e di uso, si crederanno più opportuni alla migliore conservazione di esso. E. A.

La pittura italiana moderna giudicata all'estero. — In un articolo intorno all'ultima esposizione artistica di Monaco, pubblicato nella *Kölnische Zeitung* (anno 1888, n. 300) troviamo un giudizio interessante sullo stato della pittura odierna in Italia. L'autore osserva che in tutte le ultime grandi esposizioni la maggior quantità di quadri fu data appunto dall'Italia; e già questa quantità e questa facilità del creare è un segno del rapido sviluppo della pittura italiana, la quale, nella maggior parte de' suoi prodotti, mostra un carattere speciale, il realistico. Solo chi ha qualche conoscenza un po' intima delle varie scuole, sarà giunto a scorgere, che nella esposizione di Monaco, come in quella di Bologna, le singole sale, le singole pareti erano ordinate per scuole. I pittori italiani moderni tendono principalmente a riprodurre le cose così fedelmente ed indeterminatamente, come esse si mostrano all'occhio in mezzo all'aria ed alla luce, e ciò per mezzo di semplici masse di colore, relativamente poche, nelle quali le particolarità si perdono. Per accrescere la grazia di questa rappresentazione essi scelgono una luce forte e viva ed una ricca coloritura. Per tal modo l'esecuzione dei quadri, segnatamente di quelli di grandi proporzioni, è così larga ed indeterminata, che questo apparente accozzamento di masse di colore acquista forma e vita soltanto quando sia veduto a distanza. Ma un esame accurato dei quadri deve condurre a riconoscere il sentimento veramente artistico e il carattere pieno d'effetto della pittura italiana moderna.

L'A. ritiene che in nessun altro paese la pittura sia così fresca, così semplice, così naturalistica come in Italia. Gli artisti amano proclamarsi indipendenti affatto dall'arte antica e si compiacciono esercitare la più acuta critica contro gli antichi maestri. Ma anche se non si voglia considerare che ogni artista cresciuto a Venezia, a Firenze, a Roma, ha preso in sè inconsciamente una buona parte dell'arte antica, che ad ogni passo gli si para incontro, tuttavia a questo ripudio del passato e a questa quasi brutale limitazione alla sola natura, la pittura odierna in Italia deve tutta la sua scioltezza e la sua grazia nella riproduzione della natura. Il nuovo sviluppo, non solo dell'arte, ma di tutta la vita italiana si fonda in generale su una ribellione al passato, la quale, non accompagnata da manifestazioni esterne, è tuttavia più viva di quella generata in Francia dalla grande rivoluzione. Chi visita per la prima volta la culla dell'arte ed ha occhi anche per la vita moderna, rimarrà inorridito, vedendo in qual modo gli Italiani vivano in mezzo ai tesori dell'arte, come tutta la loro vita sia la più alta antitesi del passato, dal quale non si lasciano toccare, passandovi accanto come presso ai resti dell'epoca dei barbari. Così avviene anche nell'arte, ma forse col minimo danno, inquantochè appunto in questo modo gli artisti italiani hanno appreso a vedere direttamente la natura ed il loro naturalismo ha acquistato speciale freschezza e forza.

Quanto si è detto rende facile comprendere come i due principali indirizzi dell'arte italiana sieno il paesaggio e la pittura di genere, o la fusione di entrambi. La pittura storica, presentemente in Italia molto trascurata, richiede nella composizione e nella concezione uno studio ed un raccoglimento che non sono nel carattere dei nostri artisti; e per le stesse ragioni non fiorisce nemmeno il ritratto. Ma al contrario gli artisti italiani riproducono il loro paese ed il loro popolo con tale varietà, freschezza e colorito, che nessun altro li può eguagliare. Dal tempo di Canale e di Belotto appena oggi s'è ridestato in essi il sentimento della bellezza della loro patria. Ma essi la osservano in modo affatto differente dagli stranieri. Le grandi forme classiche, i toni delicati del colore sono cose comuni; essi provano invece una gioia infantile nella bellezza generale del paese in tutti i vari momenti del giorno e della stagione; da questa attingono

l'ispirazione ai loro paesaggi con motivi sempre nuovi e variati. Il loro occhio s'appaga ora nella verde floridezza della primavera, ora nella calma della lucente superficie del mare, ora nella pompa dei colori di un tramonto d'estate, ora nel fascino di una queta notte lunare. E si possono confrontare dozzine di paesaggi e in tutti si troverà una nota nuova e differente.

Eguali pregi distinguono anche la pittura di genere. Anche in questa l'arte moderna ha rotto bruscamente ed inesorabilmente ogni relazione col passato. Ancor pochi anni fa le esposizioni erano piene dei quadretti civettuoli del Vinea e de' suoi imitatori, cui servivano di modello pittori come il Meissonier o lo Stevens; e questi quadri destavano l'ammirazione del pubblico colla loro composizione morbida e con la loro velata sensualità; invece nelle esposizioni di Bologna e di Monaco non si vide nemmeno un dipinto di questa scuola. Anche i grandi quadri a sensazione che lo scorso anno furono una nota stridente nell'esposizione di Venezia causa la loro ampiezza ed i motivi privi affatto di gusto, vanno scomparendo. I quadri di genere esposti a Monaco ed a Bologna sono quasi tutti semplici schizzi della vita del popolo, specialmente di quella di Venezia così ricca di colorito. Un tratto caratteristico, tanto per la vita italiana quanto per la pittura, è che la scena è quasi sempre all'aperto, in un paesaggio, sulla strada. In questo genere di pittura si fa egualmente valere il bisogno di vedere e riprodurre le cose in mezzo alla luce, nell'aria libera; e spesso è difficile distinguere il quadro di genere dal paesaggio. È questo il motivo per cui una quantità dei migliori paesisti sono anche fra i migliori pittori di genere. La maggior parte dei giovani artisti italiani ha una tale sicurezza nella riproduzione di quanto han veduto, che i paesisti dispongono le figure con la maestria dei pittori di genere, e questi alla lor volta hanno nella composizione un tale finezza di prospettiva da far onore a qualunque paesista.

L'autore finisce il suo lusinghiero giudizio sull'arte nostra citando i migliori fra i quadri italiani esposti a Bologna ed a Monaco, e deplorando che le città artistiche della Germania si oppongano coll'inesorabilità di vecchi principii accademici a questo nuovo indirizzo dell'arte moderna il quale, oltre che in Italia, non manca di far sentire la sua influenza anche negli altri paesi d'Europa.

C.

Recenti acquisti di opere plastiche del museo di Berlino. - Mentre in Italia non pochi capolavori dell'arte nostra vanno giornalmente scomparendo e vengono sottratti per avidità di lucro di chi li possiede o per colpevole negligenza di chi ne dovrebbe curare la conservazione, i musei esteri vanno continuamente aumentando le loro raccolte. Fra i lavori in plastica recentemente acquistati dal museo di Berlino sono notevoli una grande *Madonna col bambino* circondata da quattro cherubini, rilievo che il Bode attribuisce con tutta sicurezza a Donatello, e che descrive come un vero capolavoro; un busto di *Gio. Battista Spagnoli* da Mantova, opera di uno scultore padovano della scuola di Donatello, eseguita verso la fine del secolo XV.

Furono inoltre donati allo stesso museo: una *Maria inginocchiata* in terra cotta dipinta, che probabilmente in origine faceva parte di un gruppo rappresentante l'*Annunciazione*, ed è un buon lavoro di un artista fiorentino della metà del secolo XV, che segue la maniera di Bernardo Rossellino; una bella *Madonna col bambino* di piccole dimensioni, in terra cotta invetriata di Luca della Robbia; un rilievo in marmo rappresentante di profilo il busto di *Giuliano de' Medici*, che sarebbe l'originale della medaglia dello stesso eseguita da Nicolò Fiorentino, della quale il Gabinetto di Berlino possiede l'unico esemplare che si conosca; l'autore di questo rilievo sembra seguire la maniera del Verrocchio. Altri doni di lavori non meno importanti, e pure d'arte italiana, sono quello di una *Madonna col bambino* in mezza figura, rilievo in stucco di uno scultore fiorentino della prima metà del secolo XV, e finalmente una copia in stucco di una *Madonna* di Andrea della Robbia e una copia della *Madonna* di Alberto di Arnoldo, quest'ultima una delle prime copie in stucco dell'originale in pietra che si trova nel Bargello.

C.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Chiusura dell'esposizione dei bozzetti del monumento a Pietro Cossa — Esposizione della Società Promotrice a Firenze — Il municipio di Napoli e le esposizioni di belle arti in quella città — Quadro di G. Ximenes a Vienna — Commemorazione funebre del comm. Gastaldi — Il nuovo museo Nazionale di Ravenna — Istituzione di una commissione permanente storica ed artistica in Roma.

Sui primi giorni del mese che sta per finire rimase chiusa la esposizione dei bozzetti per il monumento da erigersi in Roma a Pietro Cossa. Era questo il resultato di una terza prova del concorso, nella quale due soli competitori erano rimasti, il Sanguinetti cioè, ed il Pistacchi. Rimase vincitore il primo, e il pubblico nutre speranza che finalmente termini la serie dei concorsi e delle esposizioni relative a questo monumento, del quale si vorrebbero veder cominciati sollecitamente i lavori. Però da alcuni segni che abbiamo notati e da qualche parola colta alla sfuggita, parrebbe si dovesse trarre la conseguenza che ancora non debba chiudersi questo lavorio preliminare di concorsi e di prove. In tal caso, cadrà proprio in acconcio ricordare il virgiliano: *Tantæ molis erat*, con quel che segue. E davvero, trattandosi di un monumento così semplice, questo moltiplicarsi di concorsi e di prove riesce alquanto singolare.

— A Firenze si è aperta la esposizione consueta della società promotrice delle belle arti; esposizione che dai ragguagli che se ne hanno sembra molto meglio riuscita delle precedenti, sia per la quantità, sia per la qualità delle opere d'arte messevi in mostra. Tra i più lodati espositori si rammentano il Cannicci, il Signorini, il Gioli, il Fattori ed altri eccellenti artisti, ai quali tengono lusinghiera ed onorata compagnia due distinte pittrici, le signore Elena Nobili ed Anna Mirandoli, ciascuna delle quali ha esposto un quadro, che gli intelligenti dell'arte hanno accolto con assai favorevol giudizio.

— Anche Napoli possiede la sua società promotrice di belle arti, a cura della quale ogni anno si tengono esposizioni, come a Roma, a Firenze e nelle altre principali città del regno. Era invalso in Napoli il costume che il municipio, a titolo di incoraggiamento agli artisti, comprasse ogni anno a quelle mostre una certa quantità di quadri o di sculture. Ma dagli uomini imparziali e intelligenti facevasi notare, come bene spesso queste compre venissero a rivestire la qualità di sussidio ai più bisognosi, piuttosto che quella di incoraggiamento ai più valenti. Ciò non avveniva, ed è naturale, senza destare dei malcontenti e senza ferire delle suscettibilità, degne di riguardo.

Ad eliminare possibilmente tali inconvenienti, il duca di Noia ha proposto al consiglio municipale di Napoli, e il consiglio ha deliberato, che da ora in poi, invece di farsi acquirente d'opere d'arte, il municipio eroghi ogni anno la somma di quattromila lire, da darsi in premio all'autore del miglior quadro o della migliore opera di scultura che verrà esposta nelle sale della società promotrice. Naturalmente sul merito del lavoro da premiarsi dovrà sentenziare una commissione competente, e in tal guisa è da ritenersi che al vero merito soltanto verrà elargita la somma stanziata.

— Da Vienna abbiamo notizie della grande impressione ivi prodotta dal dipinto di G. Ximenes, rappresentante *Gli ultimi momenti di Vittorio Emanuele*, stato dall'autore pubblicamente esposto in quella capitale.

I critici viennesi rendon giustizia al merito dell'artista che ha saputo ritrarre con molto vigore e con una verità desolante quella tristissima scena. Presso al re morente, steso sul suo letto, sta dolentissimo il figlio Umberto a destra, e a sinistra la principessa Margherita, prostrata dal più profondo cordoglio. La stanza è occupata da illustri personaggi, come Depretis, Mancini, Crispi, Medici, Brin ed altri, ritratti al vero, e coi segni del dolore impressi sui volti. La disposizione dei gruppi accuratissima e il modo con cui si staccano dal fondo sono i pregi che maggiormente rifulgono in questo grande dipinto, destinato a ricordare le ambasce di uno fra i più dolorosi giorni della dinastia e della nazione italiana.

— Di una dolorosa notizia convien qui ch'io tenga parola: della perdita cioè del comm. Andrea Gastaldi, professore capo della scuola di pittura nella r. accademia Albertina; morto a Torino il 10 del mese che sta per finire, in età di 62 anni circa. Il solo merito suo personale, e una costanza straordinaria nel lavoro e nello studio lo avevano fatto salire ad elevatissimo posto nell'arte, e la sua perdita è stata amaramente rimpianta da tutta la cittadinanza torinese, e da quanti ebbero a riconoscerne le qualità non comuni della mente e del cuore.

Molti sono i lavori da lui lasciati, ai quali resta raccomandata la sua fama: fra questi noterò come principali: *Barbarossa a Legnano*, *Savonarola*, *Pietro Micca*, *l'Innominato*, *Saffo*, *Bonifazio VIII*, *Simon Mago*, *I prigionieri di Chillon*, e altri che troppo lungo sarebbe qui il ricordare, e che in ogni tempo verranno ammirati tra le più splendide estrinsecazioni dell'arte contemporanea.

— Il convento e la monumentale chiesa di Classe presso Ravenna sono stati ridotti a museo nazionale, destinato ad accogliere gli oggetti d'arte che si trovano già, o che verranno in luce in quella città e nel suo territorio. Ravenna, che sul declinare dell'impero d'Occidente, raccolse la eredità di Roma moribonda; che fu sede dei re goti, dopo esserlo stata degli ultimi imperatori, e continuò sotto gli esarchi a mantener vive le tradizioni romane, Ravenna, che possiede tanti monumenti della più grande importanza artistica e storica, meritava bene di avere un museo nazionale degno della sua storia.

E questo avrà per le cure indefesse del comm. Pazzi, che sta attivamente ordinandolo.

Riassumiamo da un articolo della *Nazione* di Firenze alcune notizie su questa importantissima istituzione.

La sala che dà accesso all'antico refettorio del convento di Classe contiene uno stupendo affresco di Luca Longhi e una quantità di ornati marmorei del XVII secolo, pregevolissimi, come pregevolissime sono le vetriere colorate del refettorio, opera del secolo scorso.

Seguono due grandi gallerie chiuse a cristalli, le quali contengono una collezione epigrafica di oltre dugento iscrizioni latine e greche, pagane e cristiane, e una raccolta di cippi, busti, capitelli, bassi rilievi e ornati greci e romani dei migliori tempi; il tutto classificato secondo i dettami della storia e dell'arte.

A questa nobilissima parte del museo tien dietro un corridoio che conterrà una raccolta singolarissima e interessantissima di mattoni romani e bizantini.

Nel chiostro troveranno luogo i fittili, tanto del vecchio museo che quelli di nuovo pervenuti; vasi cinerari, olle, anfore, lucerne, balsamari, ecc., i quali costituiranno un'altra raccolta ammirabile.

La stupenda chiesa di Classe è stata pure ridotta a museo. Divisa in tre scomparti, contiene nel primo, frammenti architettonici bizantini; nel secondo, capitelli, mensole, ciborî e altri oggetti dell'epoca del Rinascimento; nel terzo, colonne, candeliere del Lombardi, autore del chiostro; un superbo antiporto del XVI secolo, una statua colossale del papa Corsini, e sei altari di pregiato lavoro del secolo XVII, adorni tutti di colonne e di tarsie di marmi orientali.

La sala della sagrestia, ricca di due magnifiche colonne di porfido sanguigno e di una parete intagliata in legno nel XVII secolo, è destinata ai lavori in avorio, in legno e in madreperla, dell'epoca bizantina, ai bronzi, ai sigilli, alle monete, agli arredi sacri, alle ceramiche e ad altri oggetti di gran pregio che la renderanno una delle parti più ricche di questo museo.

Gli oggetti che già vi sono collocati, gli altri che devono esservi deposti, e quelli che in seguito usciranno in luce per gli scavi, verranno a costituire una suppellettile per quantità e per qualità preziosissima, e il museo Nazionale di Ravenna prenderà posto tra le più importanti collezioni provinciali.

E Ravenna dovrà gratitudine grande al suo cittadino benemerito che sta con tanta cura ordinandola, al governo e agli altri corpi morali che avran contribuito a dotarla di un museo degno delle sue tradizioni e del suo grande passato.

— Il sindaco di Roma, considerando che « per provvedere con armonia e continuità di concetti e di tradizioni all'ordinato andamento dei servizi ed istituti di carattere storico ed artistico dipendenti dal Comune è necessaria una unità di criteri direttivi, di peculiari studi e di speciale vigilanza » ha istituito presso il suo gabinetto una *Commissione permanente pei servizi di carattere storico ed artistico*, della quale ha chiamato a far parte persone autorevoli nelle arti figurative, nell'architettura e nella musica e amatori e studiosi di cose patrie. La commissione, adunatasi sotto la presidenza del sindaco, ha deliberato di dividersi in sottocommissioni, le quali si riuniranno in sedute plenarie per gli affari più rilevanti e di carattere generale, ed ha incaricato alcuni de' suoi membri di preparare un disegno di regolamento. La difficoltà maggiore è ora quella di coordinare la nuova commissione con altre speciali già esistenti, specialmente colla benemerita commissione archeologica.

Facciamo voti perchè la nuova commissione permanente, la quale in una città come Roma, dove l'arte e la storia hanno tanti e così grandi interessi, corrisponde ad un vero bisogno morale, dia frutti proporzionati all'alto intendimento che l'ha ispirata.

Gennaio 1889. C. GALEAZZI

ESPOSIZIONE DI CERAMICA IN ROMA

Il giorno 26 marzo per iniziativa del Museo artistico industriale di Roma si aprirà la quarta esposizione parziale di industrie artistiche. Dalla prima dedicata ai legni intagliati, queste esposizioni si sono fatte sempre più complete ed importanti. Nella seconda dei metalli lavorati avevamo già potuto ammirare oggetti rari e superbi; ricchissima e a questa superiore era apparsa la terza di tessuti e merletti, sicchè siamo certi che la presente riuscirà degna delle precedenti, e per importanza di collezioni antiche, e per abbondanza di produzione moderna, che in questo ramo, specialmente da qualche anno ha avuto un forte risveglio in Italia.

Scopo precipuo del Museo Artistico Industriale è ravvivare con queste mostre periodiche il gusto sano dell'arte nelle opere dei moderni e di ricondurre il sentimento della forma nella esecuzione degli oggetti d'uso comune; nei premi che il museo ha stabilito per i migliori dei produttori moderni, sarà specialmente tenuta in conto questa ultima qualità.

Diretta così l'esposizione a questo fine non si è voluta restringere nè ad un periodo di tempo, nè alla sola arte nazionale poichè gli stessi principî d'arte fanno pregiate le forme e la decorazione d'un vaso proveniente dall'estremo oriente o dalle necropoli dell'Etruria. Si è cercato di radunare dell'antico quanto più si è potuto (e questa volta in ispecie con grandissima difficoltà per la giustificata ritrosia dei collezionisti a far viaggiare così fragili oggetti) per porlo a canto a tutto quello che i moderni produttori presentano, onde ne emerga per essi dal confronto causa di studio e di miglioramento.

Occupa l'esposizione quasi tutto il piano inferiore del palazzo di belle arti; e sebbene gli oggetti non si sieno potuti raggruppare e dividere con criteri storici e cronologici, desiderando ciascun espositore di mostrar riunito in un gruppo tutto quello che esso presenta, pure essa non mancherà di storica importanza.

La sala ottagona d'ingresso sarà tutta dedicata alla moderna produzione del Cantagalli, un'altra laterale sarà occupata dai lavori del Museo Artistico Industriale di Napoli e dalle opere del suo direttore prof. Palizzi; in un'altra il Ginori farà una esposizione campionaria dei lavori della sua fabbrica, cominciando dal 1735 quando essa fu fondata, fino all'epoca attuale; espongono quindi i loro vetri la società Venezia-Murano e la compagnia vetraria Franchetti. Vengono un po' interpolate dalla produzione moderna le collezioni antiche; una sala è tutta destinata alla pittura vasculare etrusca; e gli esemplari provengono dalle collezioni Castellani e Torlonia, tratti questi ultimi dal museo della Lungara. Vi è una bellissima Venere dalle tracce di policromia, stupenda Tanagra, proprietà del principe B. Odescalchi. Il principe Torlonia ha anche una ricchissima vetrina contenente antiche porcellane cinesi e dei Sèvres preziosissimi: espongono il Taggiasco, il Giammarioli, la Biblioteca di Fermo, il Funghini d'Arezzo, il Marchiati, il Romualdi di Perugia e di Perugia lo stesso Museo, molti altri particolari e in fine il Museo Artistico Industriale di Roma, che ha pezzi pregevolissimi, fra cui primo il piatto di mastro Giorgio, donato da S. M. il re Umberto.

Sarà una lieta corsa a traverso le principali manifestazioni dell'arte ceramica, dai primi barbari tentativi dell'arte babilonese alle eleganti opere greche ed etrusche; dalle gentili produzioni del risorgimento italiano, dalle raffinatezze delle porcellane francesi, al folgorio della ceramica moresca e persiana, alla ricca produzione della Cina e del Giappone.

Sappiamo inoltre che verrà quanto prima pubblicato il catalogo della esposizione, preceduto da alcune memorie storiche sull'arte della maiolica in Italia e da documenti inediti raccolti dal prof. R. Erculei direttore del museo, col concorso di parecchi egregi collaboratori. Sarà molto notevole in questa relazione la pubblicazione fatta dall'Erculei dello *Statutum artis vasariorum civitatis Perusii*, documento inedito del 1406 esistente nella biblioteca del Senato in Roma.

Y.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Edit. Laziale

PITTURE DI MAESTRI ITALIANI

NELLE GALLERIE MINORI DI GERMANIA

I

Il Museo di Colonia



EVESI ad una singolare combinazione, se la più ricca raccolta che esista di pitture tedesche del secolo XIV, possiede anche un gran numero di dipinti italiani della stessa epoca, così che in nessun'altra meglio che nella galleria di Colonia si offre l'occasione di osservare, col confronto di opere contemporanee fra di loro, le diversità e nello stesso tempo le tendenze affini della pittura italiana e della tedesca dei primi tempi. E il confronto riesce anzi tanto più istruttivo, inquantochè in questa galleria è rappresentata, per mezzo di una quantità di lavori, precisamente quella scuola, che tiene nella storia della pittura italiana un posto eguale a quello della scuola di Colonia nella storia della pittura tedesca, e che si distingue per la sua tenera espressione di sentimenti dell'animo e per la sua intonazione lirica, cioè la scuola di Siena. Si comprende facilmente che queste opere sieno state finora poco notate, giacchè l'interesse dei visitatori di quel museo si rivolge quasi esclusivamente alle sale adorne delle pitture della scuola di Colonia, laddove invece il vedere i locali che contengono le pitture italiane, raccolte affatto arbitrariamente e disordinatamente, non invita certo alla osservazione ed allo studio di esse. Buono e cattivo vi è ammassato e confuso; e ciò vale non solo per le pitture italiane, ma in generale per tutta la raccolta. A ciò s'aggiunga che le pitture italiane si trovano per la maggior parte in uno stato veramente miserando; spesso sono state ritoccate molto rozzamente, così che in molti casi è difficile dare sul loro stile un giudizio positivo.

Il contingente principale della raccolta di quadri italiani, è dovuto, come già abbiamo detto, alla scuola senese, e questi dipinti furono in seguito aumentati col lascito del pittore Ramboux, già conservatore di quel museo, il quale, durante il suo soggiorno nel sud, ne aveva composto una celebre raccolta. A queste pitture si aggiunse in tempo recente una quantità di opere, la maggior parte di epoca posteriore, mandate a Colonia dal deposito della galleria di Berlino; ed alcune altre furono donate o acquistate. Il catalogo, che non risponde affatto alle serie esigenze della scienza, ed evita con la più scrupolosa cura di portare un po' d'ordine in quella confusione, permette allo studioso di formarsi il suo giudizio indipendentemente da ogni tradizione e da ogni

opinione; e ciò è certamente vantaggioso per lo storico dell'arte, ma d'altra parte non soddisfa minimamente la curiosità del profano.

Superato adunque il primo orrore che si prova alla vista di quelle pareti rassomiglianti a carte geografiche, volgiamoci prima di tutto alle pitture del trecento: due di queste, rappresentanti, l'una *S. Paolo* e l'altra *S. Pietro*, entrambi in mezza figura (n. 751 e 752), portano, tanto nel catalogo, quanto nel manuale di Crowe e Cavalcaselle, il nome del celebre Duccio. Ma, sebbene mostrino lo stile di questo maestro, tuttavia sono troppo dure e sgraziate per poter ritenere che sieno proprio opere di sua mano. Di un valente pittore contemporaneo di Duccio, ma non di Duccio stesso, sono quattro piccoli quadri rappresentanti in mezza figura *S. Giacomo, S. Giovanni Battista, S. Maria Maddalena* e *S. Domenico* (n. 753, 754), notevoli per il forte e cupo incarnato. Nello stile questi dipinti mi sembrano decisamente affini al grande quadro di *S. Francesco* nell'accademia di Siena (antico n. 303). Di un altro maestro che segue pure la scuola di Duccio sono le parti di una tavola d'altare (nn. 731-736), che rappresentano *S. Giovanni Evangelista, S. Pietro, S. Paolo* e *S. Giovanni Battista* dipinti in figure più grandi e fino alle ginocchia, e *Cristo* e *quattro angeli benedicenti* in mezza figura. Sebbene sieno spaventevolmente guasti, tuttavia essi rivelano l'alto stile e la accurata esecuzione di un valente maestro. Il Crowe ed il Cavalcaselle, che videro questi dipinti ancora nella raccolta Ramboux, riconobbero in essi la mano di Ugolino da Siena, il quale nel catalogo è confuso con il pittore posteriore Ugolino di Prete Ilario. Senza dubbio la supposizione del Crowe e del Cavalcaselle ha molta probabilità; però io non oserei dare un giudizio definitivo. In ogni caso è notevole l'analogia che si riscontra fra queste pitture e la pala d'altare di scuola senese conservata nella sacristia di S. Croce in Firenze (n. 6), la quale pure fu già ascritta ad Ugolino da Siena.

Alla seconda generazione di pittori senesi, che è rappresentata da Simone Martini, Lippo Memmi e dai due Lorenzetti, appartiene una *Madonna* (n. 740), che il catalogo attribuisce a Simone Martini: Maria, in mezza figura, tiene il bambino, il quale sta in piedi, vestito con una vesticciuola gonfia, di colore azzurro, e giuoca con un uccello. Il viso tondo del bambino, con i capelli corti ed arricciati, l'ovale molto allungato del volto di Maria ed i suoi occhi semichiusi ed ammiccanti, il tenero colorito roseo delle guance, che contrasta coi toni verdi chiari, sono segni caratteristici di un pittore, del quale si conserva un quadro nell'accademia di Siena (numero antico 39, nuovo 37). Come vidi nell'ultima visita fattavi, il quadro è attribuito ora ad un Bartolomeo di Nutino; sarebbe interessante sapere, se tale attribuzione si fondi su una indicazione recentemente scoperta o sul dato di un documento. Non v'è dubbio che l'artista si avvicini molto a Simone Martini (io aveva dapprima creduto che il quadro di Siena fosse un lavoro giovanile di Simone, ma a quest'opinione rinunziai subito); soltanto si dimostra nelle forme più antiquato e nello stesso tempo più duro.

Se adunque non si può lasciare al museo di Colonia il vanto di possedere un'opera originale di quel grande maestro, vi si trova però una intera serie di dieci piccoli quadri rappresentanti *Apostoli* in mezza figura, di mano del suo collaboratore Lippo Memmi (n. 741-750), che sono altrettanti pezzi di una tavola d'altare, che deve essere stata press'a poco uguale a quella di Simone conservata in Pisa. Probabilmente sono pure opera di Lippo i piccoli pezzi del frontone di un altare, completamente ridipinti, rappresentanti l'uno l'*Angelo dell'Annunciazione,* l'altro *Cristo* in mezza figura (nn. 769, 770). Al contrario mi sembra esagerato l'onore che si fa ad uno fra i dipinti maggiori rappresentante una *Maddalena* in mezza figura (n. 737) attribuendolo a Pietro Lorenzetti. La figura di questo quadro ricorda piuttosto quelle del Segna o di Niccolò di Segna, senza che però si possa attribuire con tutta certezza all'uno o all'altro. Così pure non posso approvare l'indicazione del catalogo rispetto ad un quadro di dimensioni alquanto grandi, una *Adorazione dei tre re* (n. 763) che è detta opera del Berna. È assolutamente impossibile che un maestro come quello, che eseguì gli affreschi in S. Gemignano, così pieni di vita, abbia dipinto un quadro come questo, così sgraziato e di un gusto così fortemente ispirato al bizantinismo. Non è d'altra parte molto interessante il sapere chi ne sia il vero autore. Al contrario un quadretto molto delicato e grazioso, che mostra chiaramente l'influenza di Ambrogio Lorenzetti è una piccola *Madonna* circondata dai santi Antonio eremita, Giacomo maggiore, Caterina e Maddalena (n. 775); i suoi caratteri sono: graziose teste con occhi oscuri e scintillanti; una luce bianchiccia alquanto fredda

accanto ad un forte color rosso incarnato delle guancie; le nuche ed i colli carnosi e rotondi. Tutto l'insieme fa pensare che ne sia autore Luca Thomé o Lippo Vanni. È notevole un piccolo cavallo bianco dipinto al di sotto nel mezzo, probabilmente un'insegna. Poco importante è un'altra piccola *Madonna* (n. 768), la quale però ricorda anch'essa lo stile di Ambrogio Lorenzetti.

I quadri che ora nomineremo segnano un altro grado progressivo nella pittura senese. Un dittico, rappresentante nella parte superiore la *Crocifissione*, e nell'inferiore un *Cristo in piedi in mezzo ad alcuni santi* (n. 738), segue la maniera di Bartolo di maestro Fredi. Lo stupendo *Cristo benedicente* in mezza figura, nel pinacolo di un altare (n. 767), è opera di Taddeo Bartoli; e probabilmente sono anche suoi i tre pezzi di predella, interamente ritoccati, rappresentanti la *Carcerazione di Cristo,* la *Risurrezione* e la *Discesa nel Limbo* (nn. 760, 761, 762). Anche una *Crocifissione*, falsamente attribuita a Pietro Cavallini (n. 739) rivela il fare di questo maestro. Un piccolo *Cristo in croce in mezzo a Maria ed a Giovanni* (n. 771) ricorda il quadro del museo di Berlino (n. 1062 B) che porta la firma «Francischus de Vannucio». In quattro *teste d'apostoli* (nn. 765, 766), sembrami di riconoscere con bastevole certezza la mano di quell'artista, che ha dipinto la *Nascita di Maria* nell'accademia di Siena (numero antico 113) ed i tre *Santi* nella stessa accademia (n. 112), cioè Paolo di Giovanni. Il Crowe ed il Cavalcaselle attribuiscono queste pitture esistenti in Siena ad Andrea Vanni; ma, a mio giudizio, esse sono affatto differenti dall'opera autentica di Andrea in S. Stefano. Di questo stesso Paolo di Giovanni, il quale risente manifestamente l'influenza di Bartolo di maestro Fredi, ma che del resto è un artista di genio molto mediocre, potrebbero essere anche le otto tavole rappresentanti la *leggenda della S. Croce* nell'opera del duomo di Siena, le quali ivi sono attribuite a Pietro Lorenzetti.

Accanto alla scuola di Siena, le altre scuole italiane del Trecento sono rappresentate molto scarsamente. Una pala d'altare con nel mezzo la *Madre di Dio* ed ai lati otto scene della *vita di Cristo* (n. 785) è interessante soltanto, perchè da essa si può vedere per quanto tempo ancora nei remoti paeselli gli artisti continuassero a dipingere nella rozza ed ingenua maniera antica, quando nelle città più grandi l'arte batteva vie affatto nuove. A prima vista si è tentati a porre il quadro nel principio del secolo XIV, come fa realmente il catalogo; ma invece è chiaro ch'esso dev'essere stato eseguito appena cent'anni circa più tardi. Due piccole figure, *S. Giacomo* e *S. Filippo* (nn. 758, 759) sono d'origine fiorentina, e nello stile ricordano lo Spinello. All'incontro due piccole tavole con otto scene della *Passione* (nn. 756, 757) sono opera di uno di quei maestri, i quali rappresentarono nelle Marche la scuola giottesca, e veramente o di Giuliano da Rimini o di quel Giovanni Baronzio, di cui si trova un quadro firmato nella galleria d'Urbino. In queste due tavole riscontriamo i tipi affatto caratteristici di questi artisti: le teste allungate, i nasi lunghi e sottili, i capelli biondi chiari, l'incarnato con riflessi bianchi freddi, cerei, e con ombre grigie, e nell'espressione dei volti un sentimento particolare di dolcezza.

Il passaggio al Quattrocento è rappresentato da un quadro attribuito alla scuola di Gentile da Fabriano, che rappresenta *Maria in un campo* seduta sopra un cuscino in veste adorna di ricca mostreggiatura. Sulle aiuole piene di fiori si vedono uccelli di ogni specie. Come dimostrano la composizione e la foggia del vestire che ricorrono tali e quali in Francescuccio Ghissi, nonchè i tipi, che ricordano l'Allegretto ed il Ghissi, l'autore è senza dubbio un umbro della regione di Gubbio o di Fabriano, il quale lavorò al principio del secolo XV, adunque un pittore mediocre contemporaneo di Gentile, il quale però non risente l'influenza di questo.

Fra le opere della scuola umbra posteriore sono da nominarsi in primo luogo due bei quadretti, purtroppo molto guasti, che rappresentano *due Sante* in figura intera, che stanno innanzi ad un tappeto azzurro adorno di una larga mostreggiatura intrecciata (nn. 778 e 779). Tanto nella posizione, quanto nel panneggiamento, nelle teste e nelle mani, portano chiaramente le traccie dello stile di Fiorenzo di Lorenzo; nel catalogo sono falsamente attribuiti a Tiberio d'Assisi. Sebbene non con pari sicurezza, pure mi sembra che in quattro *Apostoli* (nn. 772, 773) di piccole dimensioni, dipinti su fondo d'oro, si possa riconoscere la mano di un altro artista umbro alquanto più vecchio, cioè di Benedetto Buonfigli. Il catalogo attribuisce i quattro quadretti a Domenico Bartoli; ma a me sembra che in favore della mia opinione parlino le figure, pur troppo molto guaste, le quali somigliano molto a quelle dei primi lavori di Benedetto, eseguiti sotto l'influenza di Benozzo

Gozzoli. Anche in un altro punto non sembrami probabile una attribuzione del catalogo, il quale nomina il Perugino come autore di un quadretto rappresentante *S. Girolamo* nella sua stanza seduto a destra innanzi ad uno scrittoio; nel fondo, accanto alla porta, un monaco, e sul davanti a sinistra un uomo veduto per metà di dietro che sta attento al santo (n. 780). Io ascriverei il quadro piuttosto al Pinturicchio. Che esso non sia del Perugino si può dire con certezza; quanto allo stabilire chi ne sia il vero autore, varie possono essere le opinioni; in ogni modo esso è di speciale interesse per coloro che si sono occupati da vicino delle ricerche intorno al libro degli schizzi in Venezia, giacchè nel nostro dipinto riscontriamo tutti quei tratti caratteristici che hanno indotto il Lermolieff a ritenere il Pinturicchio autore del libro degli schizzi. Notevole è il disegno delle pieghe delle vesti, che si corrisponde perfettamente negli schizzi e nel quadretto. Nel dipinto l'uomo che sta seduto con un'acconciatura del capo fatta a foggia di turbante, e si vede di profilo, è uno dei tipi che si ripetono molto spesso nei quadri del Pinturicchio. Ora, sebbene io stesso non sia ancora persuaso che i disegni di Venezia sieno di mano del Pinturicchio, ma creda piuttosto che sieno di un qualche artista umbro, fatti ad imitazione di altri, tuttavia credo fermamente che alla maggior parte di essi abbia servito come modello il Pinturicchio; e, come in essi, così anche nel quadretto di Colonia si scorge il suo stile. Quanto ai colori è caratteristico nell'incarnato il rosso chiaro ma vivace su fondo verdognolo.

La scuola del Perugino è rappresentata da un solo quadro di forma rotonda, una *Madonna* in mezzo a un santo dalla barba grigia ed a S. Francesco d'Assisi (n. 730 A). [1] A Colonia il quadro si attribuisce a Tiberio d'Assisi, nel cui stile sono condotte le teste sottili e fatte a punta, i volti dall'espressione dolcissima e dagli sguardi timidi. Pure il quadro non mi sembra degno nemmeno di questo pittore.

Di lavori di maestri senesi del Quattrocento sono da nominarsi soltanto tre: una *Madonna* fra due santi (n. 777, falsamente attribuita al Fungai) mostra lo stile di Matteo di Giovanni, ma è troppo debole per essere ritenuta opera sua. Un'altra *Madonna*, molto guasta, con S. Antonio e S. Caterina (n. 784 a, attribuita nel catalogo al Neroni) mostra la maniera del Cozzarelli e non quella di Bartolomeo Neroni, il quale è piuttosto rappresentato dalla piccola figura di *S. Chiara* (n. 784, nel catalogo Sodoma). Una terza *Madonna* con due santi (n. 776) ci richiama alla mente Matteo Balducci per la singolare mescolanza di elementi senesi ed umbri; l'artista risente fortemente l'influenza del Signorelli e del Pinturicchio.

Di opere di grandi artisti fiorentini non ve ne sono che poche. La più interessante è un quadro di grandi dimensioni, pur troppo danneggiato (n. 774), di quell'artista che è così poco rappresentato nelle gallerie fuori d'Italia, di Benozzo Gozzoli. Rappresenta la *Madonna in trono col bambino benedicente*; a sinistra san Giovanni Battista e san Gregorio, a destra san Giovanni Evangelista e san Giuliano. Sul dinanzi stanno inginocchiati san Domenico e san Francesco d'Assisi. Di sotto si legge l'iscrizione: QUESTA TAVOLA FV FORNITA ADI XXVII DI MARZO MCCCCLXXIII AL TEMPO DEL MAGNIFICO HVOMO L. T. TO. DI GIOVANNI SALVIATI CÃO DĨSSMO. Il quadro adunque, sebbene forse destinato per Firenze, fu probabilmeute eseguito in Pisa, dove in quegli anni il maestro era occupato nel dipingere i ricchi e graziosi affreschi nel camposanto. Questo dipinto finora è rimasto quasi affatto sconosciuto. Però di due altri quadri, uno di Cosimo Rosselli, l'altro di Domenico Ghirlandaio, pervenuti a Colonia dal museo di Berlino, è fatta parola nella *Storia della pittura* del Crowe e del Cavalcaselle. Quello del Rosselli (n. 730 l - nel catalogo di Berlino n. 1075), proveniente dalla collezione Solly, rappresenta *Maria in trono* con ai lati i santi Giovanni Battista, Augustino, Domenico e Pietro; sul davanti del fondo è rappresentata in tre gruppi la *Strage degli innocenti* in Betlemme. Nel quadro del Ghirlandaio (n. 730 f - nel cat. di Berlino n. 84), il quale però fu certamente eseguito da un suo scolaro, vediamo *Maria* circondata dai santi Paolo, Pietro, Chiara e Francesco. Altri dipinti passati al museo di Colonia da quello di Berlino sono: una sgraziata *Madonna con santi* di Neri di Bicci, un pittore mestierante che dipinge frettolosamente (n. 730 a - nel cat. di Berlino n. 1459); l'unica cosa notevole in questo quadro è un trono di

[1] Il quadro è passato al museo di Colonia dal deposito di quello di Berlino. Vedi il *Catalogo dei quadri esistenti nel deposito della galleria e di quelli passati ad altri musei*. Berlino 1866, p. 143, n. 128.

proporzioni fantastiche, i cui bracciali sono formati da angeli di marmo di color violetto, con lunghe ali terminanti a volute in alto; una *Maria col bambino* ed angeli accanto, lavoro di un mediocre artista che risente l'influenza di Benozzo Gozzoli e di Fra Filippo (n. 730 a, - nel cat. di Berlino n. 1090), e finalmente una antica copia o imitazione da Lorenzo di Credi: *Maria col bambino e San Giovanni* (n. 730 d - nel cat. di Berlino n. 104).



MADONNA DI BENOZZO GOZZOLI
nel museo di Colonia

Passando dalla Toscana e dall'Umbria a considerare le scuole dell'alta Italia, la nostra attenzione è richiamata prima di tutto ed in sommo grado da un dipinto, appeso molto in alto e in mezzo ad altri indegni di esso, attribuito alla scuola di Francesco Squarcione (n. 796). Già la sua composizione è molto singolare; è chiaro che esso rappresenta *Giove e Mercurio che visitano Filemone e Bauci:* innanzi ad un grande albero quasi affatto spoglio di fronde e che copre quasi interamente una semplice casupola, accanto ad una tavola coperta di bianco con sopra un tappeto persiano stanno cinque persone, quasi tutte vestite alla foggia orientale; a destra sul davanti è seduto Giove con la barba grigia, le gambe ignude, e la parte superiore del corpo avvolta in un

manto giallo; alla sua sinistra sono inginocchiati in atto di adorazione il vecchio Filemone, vestito di giallo con un mantello color rosso ciliegia, e la moglie con un'acconciatura a foggia di turbante, abito verde e mantello violetto. Di dietro si vede una donna con le mani incrociate, un uomo in turbante che si piega verso di lei per parlarle, ed un giovane dai lunghi capelli ricciuti in procinto di tagliare un pane. Nel mezzo del fondo, a sinistra, sono raffigurati ancora una volta Giove e Mercurio, quasi completamente nudi, il braccio alzato con gesto dignitoso, in atto di seguire con lo sguardo i due vecchi che corrono dietro ad un'oca per prenderla; a destra del quadro vedesi Filemone che munge una vacca mentre i due iddii parlano con un uomo. Il ricco paesaggio è composto di grandi rupi e colline; nel fondo, sfumante nell'azzurro, una città ai piedi di un monte a picco. Il cielo, che sembra completamente ritoccato, è seminato di nuvole bianche. Le figure, disegnate con rigidezza e ad angoli, hanno teste quasi di legno, dipinte con un delicato color bruno, con riflessi biancastri-giallognoli; il naso fortemente inarcato continua la linea della fronte; i capelli, rassomiglianti ad una parrucca e scendenti sulla fronte, sono di color grigio piombo o bruno rame e pettinati in alto con cura ed eleganza; gli orecchi abbastanza grandi. Le mani hanno le palme ampie e le dita lunghe ed affilate. Le vesti ricadono in ampie pieghe, le quali sono specialmente caratteristiche nelle figure vedute di dietro; le pieghe delle maniche sono ricche e a zig-zag. I colori adoperati a preferenza sono il giallo chiaro, talvolta ombreggiato di rosso, il rosso ciliegia con riflessi biancastri, il bianco con ombre azzurre, e un verde muschio cupo.

Tutte queste particolarità dimostrano, a mio giudizio, chiaramente, che qui abbiamo innanzi a noi una delle così rare opere del ferrarese Ercole Roberti; certamente il quadro è in parte ritoccato e coperto di una vernice scura. E potrebbe essere appunto il più antico dei dipinti di questro maestro che si sieno conservati, inquantochè vi si manifesta ancora molto fortemente l'influenza della scuola padovana, e più fortemente ancora che nelle pitture dell'artista conservate nella galleria di Dresda, con le quali il quadro di Colonia mostra una grande analogia nel panneggiamento e nella coloritura. Alcuni tipi anzi ricordano, più ancora delle opere del Mantegna, quelli dei precursori di questo nella decorazione della cappella degli Eremitani, cosicchè l'accenno alla scuola dello Squarcione che si trova nel catalogo non è affatto privo di un certo fondamento.

La scuola ferrarese posteriore è rappresentata da un *ritratto virile* (n. 826) che ricorda la maniera dei Dossi.

Accanto ad un quadro quale è quello di Ercole Roberti, alcuni altri della scuola di Giovanni Bellini meritano appena di essere nominati: una *Maria col bambino* innanzi ad una tenda verde (n. 730 - nel catal. di Berlino III, 126) ricorda il Bissolo, ma non è certo opera sua; la figura e fiacca, il tono delle carni di color giallo pallido. Due piccole *Madonne* di nessuna importanza con la figura del piccolo Giovanni adorno di una ghirlanda; un'altra alquanto migliore rappresentante *Maria col bambino e san Giovanni*, ed un'altra nella quale vi è aggiunto anche san Zaccaria (nn. 782 e 781) possono benissimo essere lasciate senza nome d'autore. Due dipinti fortemente ritoccati, uno rappresentante *S. Agnese*, l'altro *S. Giovanni Battista*, attribuiti dal catalogo ad Antonio Vivarini, portano piuttosto i segni della derivazione lombarda, segnatamente nei tipi che ricordano Ambrogio Borgognone (nn. 794, 795); di dietro, in grigio scuro su fondo grigio chiaro, sono dipinti S. Girolamo ed un monaco (nn. 786, 787).

Anche ai dipinti della scuola di Tiziano non ci fermeremo a lungo. Il *ritratto di un cardinale* (n. 809) è un lavoro mediocre del tempo di Rubens; una *Madonna* che si vorrebbe fosse lo schizzo originale per la madonna Pesaro, non è altro che una copia bolognese di nessuna importanza, del secolo XVII; il *Trionfo di Cristo* è pure una copia. Quattro piccoli e attraenti dipinti, che rappresentano la *Visitazione*, la *Nascita di Gesù*, l'*Adorazione dei tre re* e la *Circoncisione* mi sembrano di scuola bresciana piuttosto che veneziana, e ricordano più il Savoldo ed il Moretto, che Tiziano (n. 730 m, n, o, p - nel catal. di Berlino nn. 164, 168, 171, 172). Per un *ritratto virile* alquanto duro (n. 730 h - nel catal. di Berlino n. 313) non saprei proporre un nome d'autore. Ricorderò anche in tutta brevità una *Madonna* con la scritta SEBASTIANNO FACIEBAT, che è certamente una copia, sebbene fatta in senso opposto, di quella di Sebastiano del Piombo nel museo di Napoli, di quell'interessante quadro, in cui l'artista prese a modello la *Madonna di Loreto* di Raffaello, tentando di gareggiare coll'Urbinate. Il confronto del quadro di Sebastiano del Piombo

con quello di Raffaello è facilitato da una copia di quest'ultimo, appesa accanto al primo, una copia abbastanza mediocre di un olandese (n. 896).

Ma l'opera più splendida dell'arte italiana nel museo di Colonia è un grande quadro di quel maestro, che ne' suoi migliori lavori tenta con successo di gareggiare con Tiziano nella luce dorata del colore, cioè di Paride Bordone. È quella *Betsabea nel bagno*, che prima si trovava in Roma



BETSABEA NEL BAGNO
quadro di Paride Bordone nel museo di Colonia

nella collezione del cardinale Fesch, e che poi fu acquistata per 4250 marchi per il museo di Colonia. Pur troppo il quadro era molto danneggiato, e dovette essere sottoposto ad un restauro, il quale però non riuscì male. Fra i lavori di questo maestro il nostro quadro è certamente uno dei migliori; e pochi gli si possono paragonare nell'effetto veramente meraviglioso. Come innanzi ai quadri del Dosso, ci vediamo trasportati nel mondo luminoso e fantastico dell'Ariosto. La storia di Betsabea nel bagno spiata da Davide qui sembra trasformata in una novella fantastica. Tre

figure di donna, voluttuosamente belle, stanno innanzi ad un cespuglio d'aranci su una piazza cinta da edifizi del più bel stile del Rinascimento. Una delle tre donne, Betsabea, sta seduta accanto all'orlo di una fontana; essa è quasi completamente ignuda; l'avvolge soltanto un velo trasparente, e sulla gamba sinistra si stende un lembo della veste rossa, che ricade al di dietro. Betsabea si volge verso una seconda donna, che, inginocchiata, il collo e la nuca ignudi, con veste azzurra e sopravveste rossa, maniche bianche e corte, le lava un piede sopra una conca d'oro. La seconda ancella, vestita di color azzurro cangiante e di rosa, s'avvicina con una mossa leggera, quasi librandosi, scendendo da una scala che si vede a destra, e da un vaso d'oro che tiene in alto versa dell'acqua nella conca. In lontananza, alla finestra di un palazzo si scorge la piccola figura di Davide che sta guardando. La piazza, nella quale si vede a sinistra, a metà del fondo, un edificio simile al tempio di Vesta, di dietro una porta ad arco trionfale, e dietro a questa una colonna con rilievi rassomiglianti alla colonna Trajana, va restringendosi e finisce in una strada che fa capo ad una porta; dietro a questa un obelisco, e nel fondo, lontano, un paesaggio montuoso. I palazzi ricordano quelli del Sansovino e del Palladio. A destra, sulla base di una colonna, si leggono le parole O. PARIDIS BORDONE.

L'avvenenza e le mosse graziose delle tre figure principali producono un effetto tanto più meraviglioso, inquantochè le figure hanno forme rigogliose e piene di forza. I delicati toni delle carni, il giallo degli aranci lievemente ombreggiato di rosso, s'assomigliano ai colori di una pesca; i capelli ricciuti, quali gialli dorati quali rossi, contrastano con gli occhi neri. L'impressione magica, stupenda, è aumentata dai toni cangianti delle vesti, come pure dalla monotonia del color grigio del fondo, i cui edifizi severi e freddi sembrano quasi una stonatura al confronto delle tre figure splendide, soavi, avvolte nella luce del sole. Viene la voglia di domandarsi, come mai appunto questo quadro che raccoglie in sè tutta la ricchezza dei colori, della luce e delle forme delle regioni meridionali, sia venuto a perdersi nel museo di Colonia, la patria delle opere tranquille e severe di Guglielmo e di Stefano. Passando da queste opere al nostro quadro, l'impressione che si prova è indicibile: dalla pace domestica del nord, quieta e raccolta, ci sentiamo improvvisamente avvolti nella vampa di un giorno d'estate in Italia. E simile ad una di quelle visioni che il sole ci fa apparire per incanto in un nimbo di luce, quando siamo mezzi assopiti dal calore meridiano, ci appare innanzi agli occhi inebbriati il quadro fantastico di Paride Bordone.

Rimane a nominarsi ancora uno degli artisti veneziani posteriori: il Tiepolo, del quale il museo possiede uno studio, una *Adorazione dei tre re* acquistata nel 1883.

Termineremo questo nostro studio con alcune opere della scuola bolognese. La più pregevole è una bella e graziosa *Madonna col bambino* di Francesco Francia (n. 800) donata al museo da Sulpizio Boisserèz: sul davanti di un paesaggio semplice, di colore bruniccio, con monti che salgono dolcemente da ambo le parti, sfumato in lontano nell'azzurro, si vede la madonna in mezza figura dietro un parapetto, col bambino benedicente seduto su un cuscino. La *Castità*, una donna in mezza figura vestita di un leggero velo, con uno scudo nella mano sinistra, nella destra una palma, è un buon lavoro di Giacomo Francia, passato al museo di Colonia da quello di Berlino (n. 730, e nel catal. di Berlino n. 271). Una *Madonna in trono in mezzo ai santi Vitale e Rocco* sotto un baldacchino sostenuto da angeli (n. 800 a) non è opera di Giacomo Francia, bensì di un maestro che segue la maniera di quegli artisti che lavorarono in Bologna sotto l'influenza di Raffaello, e che io ritengo sia Innocenzo da Imola. Al contrario un quadro rotondo rappresentante la *Madonna col bambino e il piccolo Giovanni ed alcuni angeli* (n. 801) che si attribuisce ad Innocenzo, non ha nulla a che fare con questo maestro, ed è piuttosto un dipinto fiorentino, ritoccato in modo da non riconoscersi più, che forse una volta avrà mostrato lo stile di Cosimo Rosselli.

Per tal modo abbiamo finita la rassegna di tutte le opere del fiore dell'arte italiana degne di menzione. Parecchie altre, attribuite dal catalogo al Tintoretto, a Paolo Veronese, a Giulio Romano, al Garofalo, al Ribera e ad altri, non meritano di essere considerate. Sarebbe anzi da desiderarsi che fosse tolta dalla galleria la maggior parte di queste pitture assolutamente superflue e prive di ogni valore, ottenendo così maggior posto per un miglior collocamento di quelle più interessanti che abbiamo nominate.

Henry Thode.

IL PALAZZO DI PIO IV IN MILANO



INO A VENTICINQUE anni or sono, di fronte al grandioso palazzo eretto nel secolo XVII dai gesuiti in via Brera a Milano, attualmente sede dell'Accademia di belle arti, della Pinacoteca, dell'Osservatorio astronomico e della biblioteca Braidense, richiamava l'attenzione un'altra costruzione monumentale la cui ricca ed elegante decorazione architettonica non sorpassava però l'altezza della cornice del piano terreno, lasciando chiaramente a divedere come la costruzione di quell'edificio fosse stata bruscamente interrotta.

Era quella la casa chiamata Castelbarco-Simonetta dal nome delle famiglie che l'avevano posseduta dal secolo XVII in poi. Nel 1864 passava in proprietà del signor Gonzales, il quale, sia per il proposito di ricavare un maggior profitto dalla vasta area occupata dalla costruzione e dall'annesso giardino, sia per la necessità che si era manifestata a quell'epoca - in seguito alla demolizione della porta Beatrice e allo sviluppo del nuovo quartiere di via Solferino - di allargare la via Brera la quale in corrispondenza all'edificio in questione era ridotta ad una larghezza minima di sette metri, procedeva nel 1865 alla completa demolizione di quel palazzo da tre secoli rimasto interrotto.[1] Scomparvero così, per lasciar posto a caseggiati di carattere affatto comune, anche quelle poche traccie di una architettura originale ed elegante, e sgraziatamente scomparvero senza che con fotografie di particolari, o rilievi siasi procurato di conservarne il ricordo.

A me non parve cosa affatto vana il tentare di sottrarre al completo oblio e di assicurare alla storia dell'arte quell'interessante esempio di architettura della seconda metà del secolo XVI, tanto più che gli scrittori i quali hanno illustrato i monumenti di Milano, nelle pochissime notizie date riguardo tale edificio, non ci hanno neppure registrato il nome dell'architetto, mentre si trovano concordi nell'asserire erroneamente che quel palazzo venne innalzato d'ordine del milanese Giov. Giacomo Medici marchese di Melegnano, il celebre generale di Carlo V, conosciuto col nome di Medeghino.[2] Il mio tentativo non è stato senza risultato, giacchè mi è dato ora di potere, colla

[1] L'area dello stabile Castelbarco misurava più di pertiche milanesi 8 e cioè quasi seimila metri: colla demolizione della casa Castelbarco venne pure distrutta la piccola chiesa di S. Eusebio che si trovava fra la casa Castelbarco e il palazzo Cusani, attualmente sede del Comando militare: di questa chiesa è indicata la pianta e la veduta posteriore nei disegni che accompagnano questo studio.

[2] Il TORRE (*Ritratto di Milano* - 1614, pag. 286) così menziona l'edificio: « Eccovi il Palagio che fu dell'Invitto Gio. Giaccomo de' Medici milanese, di Pio Quarto Germano, vno de' primi Generali di Carlo Quinto e Zio di S. Carlo Borromeo. Da' signori conti Simonetta ora viene posseduto, e benchè ritrouisi imperfetto il suo frontispizio in ordine dorico tutto a lauorati marmi, non euui però alcuno che in riguardarlo

scorta di documenti e disegni inediti, stabilire il nome di chi fu realmente l'iniziatore dell'edificio e di chi ne fu l'architetto, e ricostituire le varie fasi che il concetto architettonico di quella costruzione ebbe ad attraversare.

L'asserzione concorde, ma affatto erronea degli storici milanesi, che il palazzo in questione sia stato eretto da Giov. Giacomo Medici, può aver avuto origine dal fatto che questi ebbe realmente fin dal 1547 la intenzione di innalzare un palazzo in quella stessa località nella quale già esisteva l'avita abitazione della famiglia Medici. Infatti, mediante una transazione in data 3 giugno di quell'anno, a rogito del notaio Nicolò Vignarca, Giov. Battista Serbellone, parente e procuratore di Giov. Giacomo Medici, otteneva che questi potesse edificare sopra un muro che divideva la proprietà della famiglia Archinti e una zona di terreno che il marchese Medici aveva acquistato dal rettore della parrocchia di san Carpoforo allo scopo di costruire il suo palazzo.[1] Tale transazione, la quale doveva entro il termine di due anni essere ratificata dal marchese stesso, accenna appunto all'edificio « quod de presenti per eum (Marchionem) fit, seu fieri intenditur », le quali parole lasciano intravvedere piuttosto la intenzione che il proposito immediato di procedere alla costruzione. E per verità proprio in quei giorni in cui il Serbellone stipulava la suaccennata transazione, il Medeghino si trovava più che mai impegnato nell'impresa forse la più ardita, certo la più fortunata della sua carriera militare, giacchè da Mülberg, dove accorrendo in aiuto del duca Maurizio di Sassonia aveva mediante le sue artiglierie reso possibile all'esercito imperiale di forzare il passaggio dell'Elba, contribuendo così efficacemente alla vittoria, veniva da Carlo V, nel giugno di quell'anno, spedito d'urgenza a sedare la insurrezione della Boemia contro Ferdinando, e superando difficoltà d'ogni sorta, malgrado il malcontento delle truppe cui difettavano le paghe, giungeva in tempo a sorprendere e a respingere i sollevati, ed a domare Praga e tutta la Boemia con quella mossa strategica così rapida e decisiva che gli valse il grado di comandante generale delle artiglierie imperiali e il titolo di vicerè di Boemia. Giunto a questo punto culminante della carriera militare, il Medeghino, accompagnando l'arciduca Filippo, ritornava in patria, soffermandosi qualche tempo a Milano; così nell'agosto del 1548 ratifica ed approva la transazione stipulata l'anno antecedente in suo nome dal Serbellone con la famiglia Archinti[2] e forse in quel breve periodo di riposo che passò dal 1548 al 1550, il Medeghino

non gli attribuisca perfette lodi, ascriuendolo tra i più plausibili edificij che nell'Italia si ueggano. » Poi ripete l'erronea asserzione che la costruzione sia stata fatta dal Medeghino con queste frasi in quello stile ampolloso che tanto argutamente il Manzoni parodiò nell'introduzione dei *Promessi Sposi* « Uso quell'Eroe Mediceo a conuersare tra Prencipi, nodriua solo che sublimi pensieri, così pretese di fabbricarsi una Reggia, non che un Palagio: cessarono gli scarpelli di suiscerare questi marmi quando i ferri della morte posersi a cauargli dalle uiscere lo spirito, quindi questa sfortunata fabbrica spuntata appena dal suo orizonte, ai geli dell'estinto Padrone non ritrouò forze, per portarsi al meriggio d'un essere compiuto. »

Anche il Latuada (*Descrizione di Milano* - 1738, vol 5° pag. 260) asserisce che il palazzo Simonetta « fu ampliato con incorporarvene un altro, il quale era di Gian Giacopo Medici fratello del Sommo Pontefice Pio IV. »

[1] Il passo più importante di tale transazione, conservato all'archivio notari e di Milano è il seguente:

« Primo quod liceat prefato Ill.° D.° Marchioni et agentibus suis ratione hediffitij quod de presenti per eum fit seu fieri intenditur et infra suis propriis impensis et non impensis prefato domini Roberti (Archinti) hedificare et altiare super muro proprio ipsi domini Roberti qui est intermedius inter viridarium domus prefati dom.i Roberti sita ut supra et locum seu situm super acquisitum seu acquirendum nomini prefati Marchioni a dom.° rectore parrocchiæ sancti Carpofori Mediolani, ad altitudinem usque brachiorum viginti duorum si opus fuit, computato muro qui de presenti est ipsius dom.i Roberti ut supra et a terra supra, et hoc pro beneficio et comodo dicti hediffitij noviter faciendi et construendi ad instantiam predicti Ill.i Marchionis. »

Questa transazione « acta in domo habitationis prefati Ill.i Marchionis sita in porta nona parrochiæ S.ti Eusebii » chiarisce come la vecchia proprietà Medici fosse verso la via Brera, mentre gli acquisti fatti dal marchese tendevano ad accrescere l'area verso la parte interna nelle adiacenze della chiesa di S. Carpoforo la quale corrispondeva appunto dalla parte del giardino. È bene osservare altresì come la transazione sia stata stipulata prima ancora che fosse stato stretto il contratto di compera della proprietà del rettore di S. Carpoforo *(situm nuper acquisitum seu acquirendum)*, compera che, come si vedrà dai documenti ulteriori, venne fatta molto più tardi e richiese molte pratiche.

[2] La ratifica della transazione, effettuata a rogito

andò sempre più maturando il progetto di erigere un sontuoso palazzo corrispondente a quella posizione elevata ch'egli si era guadagnato colle armi. Dai documenti che fra poco riferiremo risulta però che tale progetto non ebbe alcun principio di attuazione. Le cure del Medeghino dovettero rivolgersi di preferenza ai lavori di riordinamento del castello di Melegnano, pei quali spese più di 30,000 scudi d'oro, e ad altre opere edilizie a Gravedona e al Frascarolo: nè gli ultimi anni di sua vita gli concessero maggior agio per iniziare il progettato palazzo; già nel 1551 egli riprende le armi per recarsi all'assedio di Parma, e nel successivo anno da Carlo V è chiamato d'urgenza ad Augusta, per muovere assieme all'assedio di Metz; e nel 1565, qualche mese dopo aver fatto capitolare Siena, moriva in Milano nella sua vecchia casa agli 8 di novembre. Il biografo suo Missaglia, dopo aver riferito che il Medeghino « tenne sempre gran casa e fece spese oltra le forze sue » aggiunge « lasciò poche sostanze alla morte sua. » Tutto ciò si accorda con quei documenti i quali escludono che il Medeghino si sia negli ultimi suoi anni impegnato nella costruzione del palazzo di via Brera.

Chi ebbe realmente ad avviare tale costruzione fu Giov. Angelo Medici fratello del Medeghino, e i lavori cominciarono quando furono trascorsi più di nove anni dalla morte di questi.

Giov. Angelo Medici, assunto al pontificato la vigilia di Natale del 1559 col nome di Pio IV, rivolse subito le cure a Milano, sua città natale; ma prima di mandare ad effetto il proposito maturato dal fratello, egli volle provvedere in Milano a due altri lavori che gli stavano maggiormente a cuore, e cioè la erezione del monumento funerario al fratello nella cattedrale di Milano, e la costruzione di una sede più decorosa per il collegio dei giureconsulti. Impaziente di attestare con un atto munifico la sua gratitudine verso questo collegio, di cui era stato uno dei dottori, egli, sei mesi dopo la sua assunzione al pontificato, colla bolla 8 luglio 1560 assegnava la somma di cinque mila scudi per l'acquisto del terreno e per la ricostruzione e l'ampliamento della sede, in base al disegno da lui stesso approvato e spedito da Roma, dotando altresì il collegio di una rendita annuale di 50 scudi.[1] Il disegno dell'edificio che fu iniziato con quella somma in piazza Mercanti, e che attualmente è sede della Borsa, venne fornito da Vincenzo Seregni il quale a quell'epoca era architetto del duomo, e per l'impegno di tale costruzione ebbe a trascurare i lavori della cattedrale, al punto che i prefetti della ven. Fabbrica dovettero minacciarlo di licenziamento per la « parva cura, solicitudine et diligentia ejus circa offitium fabricæ. »

Unitamente ai lavori del collegio, Pio IV provvedeva colla maggiore sollecitudine alla tomba del fratello, la cui esecuzione venne affidata, come è noto, allo scultore ed architetto Leone Leoni; e mentre questi due lavori venivano spinti alacremente per modo da essere compiuti negli anni 1562 e 1563, il palazzo di via Brera continuò a rimanere allo stato di progetto. Tale ritardo

del notaio milanese Marino Angelo da Castelfranco, si trova nell'archivio Sola-Busca di Milano e mi venne segnalata dall'egregio sig. cav. Alessandro Spinelli, il quale ebbe a riordinare quell'importante archivio.

[1] Il passo della bolla (*octavo idus julii*) è il seguente: « ...ac pro emptione situs nec non constructione ampliatione juxta archetypum sive exemplar desuper ex commissione nostra transmittendum faciendis, nec non ornatu præmissis, præfato Collegio summam quinq. millium scutorum ex pecuniis quæ in officio datariatus nostri exiguntur quinque equis solutionibus intra annum a data præsentium computandum... »

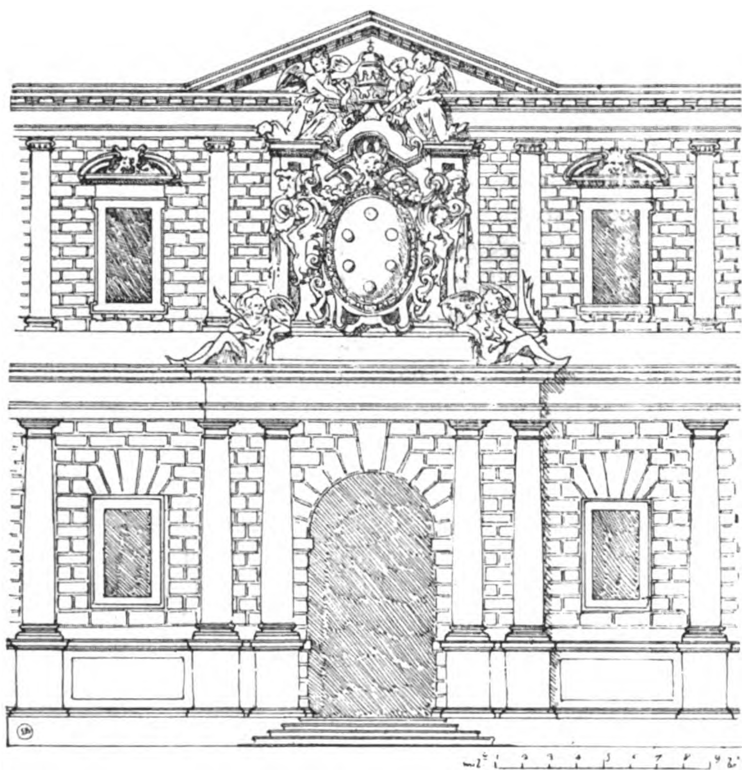
Nei lavori di restauro che si stanno compiendo attualmente a questo palazzo dei Giureconsulti venne trovata, qualche settimana fa, la iscrizione commemorativa dell'edificio, abbastanza ben conservata salvo qualche piccola lacuna che non mi fu difficile di completare.

Il testo è il seguente:

LIBERALITATE PII IIII PONT. MAX. PRO
USU JUR. CON. ADMIRANDI COLLEGII
MLAN. QUOR. UNUS FUIT IN MINORIBUS
DECORAVIT IN MAJORIBUS
ERRECTUM (*sic*) ET DOTATUM
XI KLN. DECEMB.
MDLXI
PREFUIT LUD. BEBULCUS NOB. MLAN.

La munificenza di Pio IV, oltre che con tale iscrizione, venne ricordata col sovrapporre alle finestre del piano nobile lo stemma mediceo sormontato dalla tiara: tali emblemi durante la repubblica cisalpina corsero il pericolo di subire una strana trasformazione. Infatti in una nota al ministro di finanza generale 24 pratile anno VI conservata all'archivio civico di S. Carpoforo e comunicatami dal direttore sig. Gentile Pagani, si

può spiegarsi sia per la minore urgenza che Pio IV, impegnato in quegli anni a chiudere il concilio di Trento, aveva di provvedere alla sua dimora di Milano, sia per la molteplicità degli studii e delle varianti che si dovettero predisporre prima d'incominciare i lavori. Infatti nella raccolta dei disegni della biblioteca Ambrosiana, ho rintracciato quattro disegni i quali, per quanto non corrispondano effettivamente alle linee architettoniche della parte di palazzo che venne costrutta, pure si riferiscono indubbiamente all'edificio in questione, e ne rappresentano tre concetti differenti. Tutti quei disegni portano lo stemma mediceo sormontato dalla tiara, il che limita l'epoca di essi agli anni del pontificato di Pio IV (1559-1565); e siccome uno dei disegni (n. 204) porta in margine la leggenda: *Disegno della fazata del palatio di Sua S.tà in Milano quale si dice di farla di preda di zeppo e detta fazatta sara longa braza 98 alla sopra tera braza 25,* così non rimane alcun dubbio nella identificazione dei disegni stessi. Riguardo al



PARTE CENTRALE DEL DISEGNO N. 204.



FRAMMENTO DEL N. 205.

loro autore, se si esamina la calligrafia della riportata leggenda, e se si avverte come uno di quegli studii (n. 203) riproduca quasi esattamente il motivo caratteristico del piano nobile adottato nel palazzo dei Giureconsulti, si è indotti facilmente a riconoscervi la mano di Vincenzo Seregni, supposizione avvalorata dalla circostanza che il Seregni si poteva considerare a quell'epoca come l'architetto ufficiale di Pio IV, che già gli aveva affidato la erezione del palazzo dei Giurecon-

legge: « il Dicastero centrale, sopra una notificazione di ritrovarsi superiormente ai capitelli (sic) del fabbricato in addietro ad uso del Collegio dei Giurisperiti diverse insegne papali con triregni, ci ha esposto la convenienza di levarle, e dopo di aver sentito l'architetto Canonica, col suo sentimento ha suggerito di ridurre li triregni in figure di berette repubblicane indicando che la spesa a giudizio dello stesso architetto ammontava a L. 120 circa. » Questo curioso parere non venne mandato ad effetto essendosi adottato il provvedimento più economico di coprire col gesso gli stemmi papali i quali più tardi poterono tornare in luce.

sulti.[1] Ogni incertezza a questo riguardo rimane ormai dissipata dal testo originale, ch'io ebbi la fortuna di rintracciare, della convenzione che lo stesso Seregni ebbe a stendere per la costruzione della facciata: accertato così il nome dell'architetto, non ci rimane che a seguire colla scorta dei disegni dell'Ambrosiana, le vicende della costruzione.

I tre concetti architettonici presentati da questi disegni mettono in rilievo come, secondo il programma imposto dal papa, il Seregni dovesse progettare un palazzo a due ordini colla porta principale nel mezzo, rialzata dal piano stradale e sormontata da un grandioso motivo decorativo portante lo stemma della famiglia Medici, coronato dalla tiara.[2] Il disegno n. 203 deve essere considerato come una prima idea, sulla quale il Seregni forse non insistette a lungo perchè, come già si disse, nella decorazione del primo piano ricordava troppo l'edificio dallo stesso papa innalzato in piazza Mercanti per il collegio dei Giureconsulti. Il disegno n. 204, di cui qui riproduciamo in facsimile la parte centrale, deve essere ritenuto invece il primo concetto che venne svolto completamente, giacchè il disegno fu realmente spedito a Roma per esser sottoposto al giudizio di Pio IV, come risulta da queste parole d'invio che si leggono sul rovescio del foglio:

Al Reverendissimo Monsignor Vescovo di Cassano
et Castellano di Santo Angello *a Roma*

Secondo questo disegno, la fronte comprendeva sei scomparti di finestre ad ognuno dei lati della porta principale, e questa costituiva il solo movimento di masse in tutta la estensione della fronte che misurava braccia milanesi 98 - metri 58. La ricca composizione decorativa dello stemma sulla porta ricorda quella fatta dall'Ammanati per il palazzo mediceo *(Montalvo)* in Borgo degli Albizzi a Firenze.

A questo progetto, in base probabilmente alle osservazioni di Pio IV, deve aver fatto seguito la variante rappresentata dal terzo disegno n. 205, del quale si presenta pure il facsimile di una porzione di testata: il piano terreno, che nel disegno precedente era stato forse giudicato troppo semplice e nudo di decorazione, venne dal Seregni arricchito col riportarvi la decorazione delle finestre state progettate per il piano nobile nel disegno n. 204; ciò che è abbastanza degno di nota si è che in questa variante il Seregni adottò per le finestre del primo piano la identica decorazione che l'Alessi aveva eseguito per le finestre del terzo ordine nel palazzo Marino in Milano, la cui costruzione era a quell'epoca certamente giunta, almeno in parte, all'altezza del cornicione: questo è indizio della influenza che lo stile di Galeazzo Alessi andava esercitando sul Seregni, influenza che si rese ancor più spiccata nel disegno definitivo adottato per la esecuzione, tanto che qualche illustratore dei monumenti di Milano, in mancanza di documenti attestanti il nome dell'autore del palazzo, non esitò ad attribuire la parte dell'edificio che era stata eseguita all'architetto perugino.[3]

[1] Dal seguente passo della iscrizione che esisteva sulla tomba del Seregni nella chiesa di S. Giovanni in Conca, risulterebbe che Pio IV avrebbe invitato il Seregni a proseguire la costruzione della basilica di S. Pietro.

. . . .

ROMAM A PIO IV PONTEFICE MAX.
AD FABRICATIONEM BASILICÆ S. PETRI
PROSEQUENDAM EXPETITUS EST
AMPLISSIMIS PRÆMIIS INVITATUS
CHARITATE PATRIÆ RETENTUS
IN EXTRUENDO JURISCONSULTORUM COLLEGIO
A SE PULCHERRIME DESCRIPTO

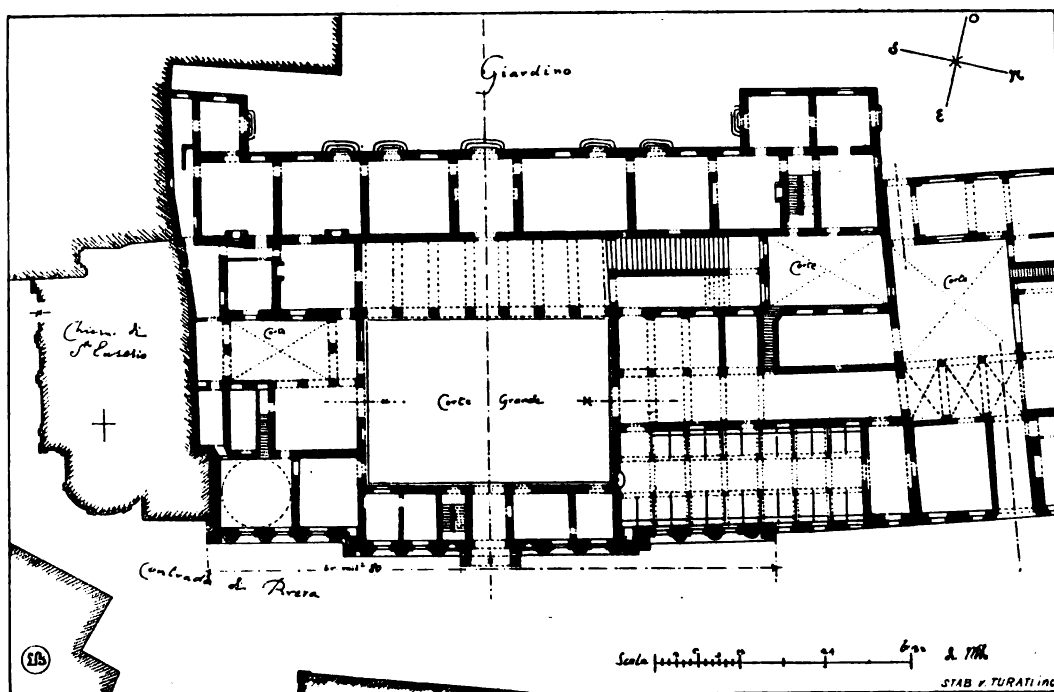
. . . .

(LATUADA - *Descriz. di Milano*, vol. 5, p. 171.)

[2] Lo stemma porta le sei palle, come quello della famiglia Medici di Firenze. Il Missaglia, biografo di Giov. Giacomo Medici, a proposito della contestazione riguardo alla nobiltà della famiglia Medici di Milano riferisce: « e io ho visto palle dipinte e scolpite nell'antichissima casa de' suoi progenitori qui a Milano. » Dal quale passo risulta come la costruzione iniziata da Pio IV, non abbia richiesto la immediata demolizione della vecchia abitazione Medici, che il Missaglia potè ancora vedere nel secolo XVII.

[3] Nella *Topografia storica di Milano* - 1846, vol. 2°, pag. 52, si legge infatti: « Ai tempi del Pellegrini e quindi alla seconda metà del secolo XVI appartengono tanto il palazzetto sopranominato degli Omenoni (casa dello scultore ed architetto Leone Leoni) quanto il palazzo Castelbarco, di contro al palazzo di Brera, non mai compiuto nella sua facciata, che si crede per lo meno disegnato dal perugino Galeazzo Alessi, della cui abilità però noi abbiamo prove assai più soddisfacenti nel palazzo Marino e nel bellissimo tempio di S. Vittore al Corpo, da lui medesimo architettati.

Con tutti questi studii si giunse all'anno 1565 senza che si fosse messo mano all'opera: duravano infatti a quell'epoca le pratiche per l'acquisto di altre proprietà attigue alla casa, allo scopo di procedere alla costruzione, giacchè in data 22 gennaio del 1565 gli ingegneri Bernardino Lonate e Vincenzo Seregni stendevano la perizia di alcune case e terreni « per valerse de dette case et giardini in servitio del pallatio de Sua Santità. » [1] Nel mese seguente finalmente il Seregni stende la convenzione con tre fornitori di pietra per regolare il prezzo e le norme della consegna di



PLANIMETRIA GENERALE DEL PALAZZO MEDICI
alla fine del secolo XVII

[1] L'originale di questa perizia si trova nell'archivio Sola-Busca, e mi venne gentilmente comunicato dall'egregio sig. Alessandro Spinelli.

« Ill.mo et Molto Magnifico Signore — In executione de una Comissione a noij fatta a bocca per lo Ill.o S. V. verum l'Ill.o Sig. Philippo Serbellono in nome della Santità de nostro Papa Pio Quarto et il magn. Sig. Tulio Albonese in nome de Mons. Ill.mo et R.mo Card. Borromeo di effetto che dovessemo mesurare et stimare le case siti et giardini et cemeteri delli Rev.di Parochiani delle giese de S.to Carpoforo de Milano a una a una per poter dar ricompensa et pagamento secondo la estimatione alla detta giesa per valerse de dette case et giardini come di sopra in servitio del pallatio de Sua Santità et il tutto referir alla Ill.ma S. V. pertanto alli 2 genaro presente mese si siamo trasferiti a dette case siti giardini come di sopra et quelle diligentemente havemo mesurato et estimato come qua da basso si può vedere.

Quale case sono queste verum:

P.a la casa del Rev. D. Pre. Francesco Doniotto, la stimano valere, computa li muri comuni della giesa Lib. 9157 soldi 12

E più la casa del Rev. D. Pre. Francesco Gotio la stimano valere . Lib. 7353 soldi 17

E più una parte del cemeterio che è tra le dette case et la gesia longa br. 42 larga br. 63 $^3/_4$, computa l'andito che va in casa delli preti la stimano valere . . » 827 » —

In soma Lib. 17338 soldi 7

Et cossi fidelemente referemo alla prefata Ill.a S. V. In Milano alli 22 genaro 1565.

Io Bernardino Lonato, Ing.ro

Io Vincenzo Seregno Ing.ro

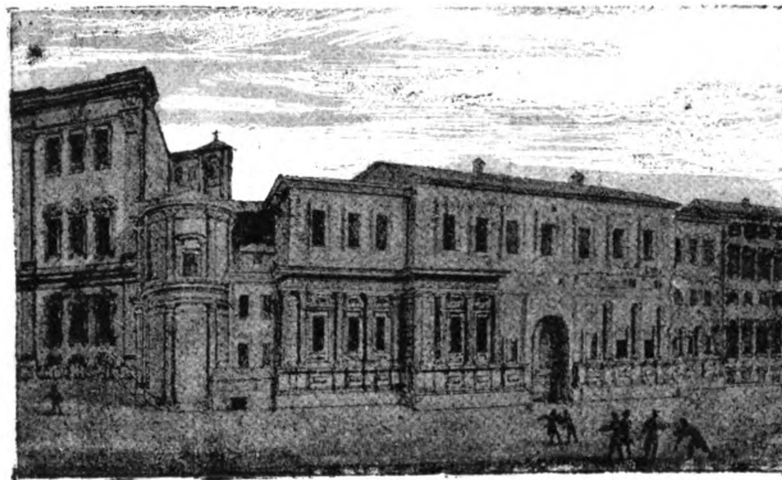
Per l'acquisto di questi stabili, di ragione della chiesa di S. Carpoforo, il Serbellone dovette a nome di Pio IV fare in data 14 giugno la petizione al vicario generale della curia arcivescovile di Milano (Nicolò Ormanetto protonotario apostolico) corredata coll'assenso dei parroci di quella chiesa: petizione la quale non dovette trovare difficoltà nell'arcivescovo che allora era appunto il nipote di Pio IV, Carlo Borromeo che nominato, con atto di nepotismo, cardinale a soli 22 anni, doveva poi colle doti dell'animo giustificare tale nomina.

tutto il ceppo gentile occorrente per la facciata, consegna che doveva cominciare alla metà del successivo mese di marzo per continuare senza interruzione. [1]

E i lavori dovettero essere infatti iniziati e condotti abbastanza celermente, giacchè la parte architettonica che venne realmente eseguita, rappresenta appunto tutto il lavoro compiuto in quell'anno, giacchè, in seguito alla morte di Pio IV avvenuta ai 6 di dicembre del 1565, la fabbrica veniva interrotta in quello stato in cui rimase per tre secoli, e il Seregni, al quale non venne concesso di condurre a termine l'abitazione di Pio IV che era stato il suo mecenate, doveva disegnare invece la parte decorativa del monumento che fu innalzato in duomo a quel pontefice milanese.

Non ci rimane ora che a ricostituire il progetto definitivo quale era stato iniziato, approfittando delle assai scarse memorie che si sono conservate.

Il disegno planimetrico che riproduciamo (pag. 62) indica lo stato del palazzo verso la fine del secolo XVII, per cui presenta la distribuzione ideata ed iniziata dal Seregni nel 1565, colle aggiunte che verso il 1696 vennero fatte dal conte Giacomo Giuseppe Simonetta. [2] Riesce facile il distin-



VEDUTA PROSPETTICA DEL PITTORE GALLIANI
nell'Archivio Sola-Busca in Milano

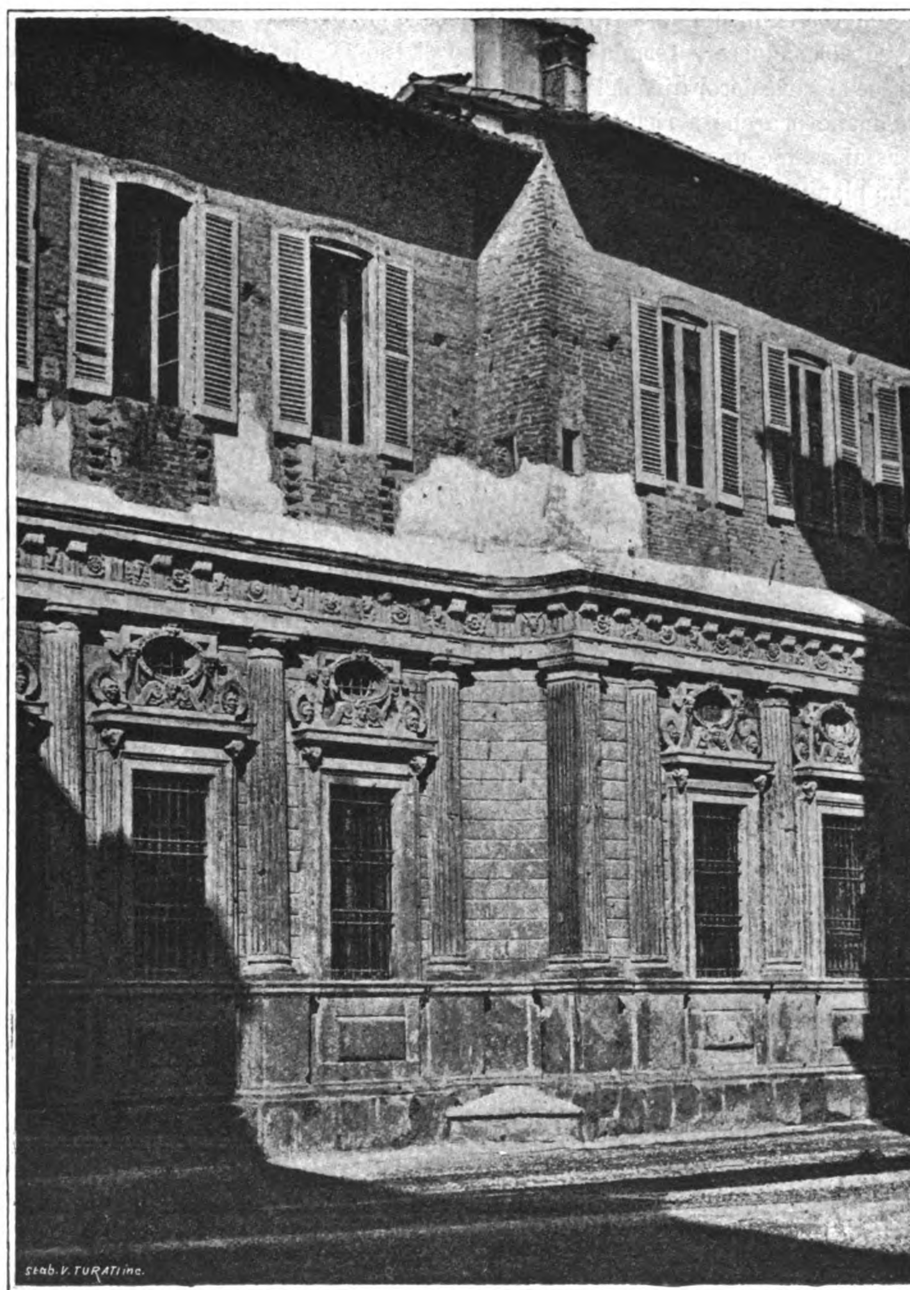
[1] Non sarà senza interesse il riportare il testo originale di questa convenzione, la quale è l'unico documento che attesti come il Seregni sia stato l'architetto della fabbrica, e come i lavori siano stati intrapresi solo nel marzo del 1565:

« 1565 adì 9 februar.

« Nota del accordio e merc to dil ceppo quale anderà a far la faciata de la Casa de S. S.ta in brera de Milano fato tra l'Ill.o Sig. Filippo Serbellone a nome de S. S.ta per una parte e M.ri Ant.o e Alberto da Marchirolo e M.ro Gasparino da Carono, compagni cauatori di esso ceppo per l'altra parte, quali tutti insieme di comune voler prometteno e se obligano a dar tutto il ceppo che in essa faciata interuenira, di grossezza di onze seij sino in quatro secondo gli sarà richiesto e questo di ceppo gentille consegniato alla rippa del fosso de Milano a tutte sue spese, e detto S.e Ill.o solo abbia a pagare la discaregatura e conca per el pretio de soldi quaranta per quadreto dico soldi 40 in lunghezza e larghezza secondo il bisognio e ordine li sarà dato per me Vinc.o Seregnio Ingen.o e occorendo gli interuenisse pezzi de più grossezza delle ditte onze 6 se gli abbia da pagar alla ratta del predito pretio e parimenti prometono, comenzando a mezzo il mese di marzo sino a tanto se po lauorar in predara di darne continuo seij naueti per caduno mese, e questo se intende a esser observato fra l'una e l'altra parte quali di comune voler si sono conuenuti di quanto nella presente si contene. »

[2] Questi lavori di aggiunta al concetto del Seregni risultano dalla richiesta fatta dal conte Giacomo Giuseppe Simonetta nel 1695, di occupare una porzione di area stradale allo scopo di poter disporre la nuova fabbrica in linea retta con quella già esistente. La richiesta, conservata nell'archivio civico di S. Carpoforo nelle carte « Famiglia Simonetta » è così concepita:

« Ill.mi S.i - Nella Fabrica intende fare il Conte Giacomo Giuseppe Simonetta ser. hum. delle V. V. S. S. Ill.me per ampliare la sua casa da Nobile d'habitatione, posta nella contrada di Brera in Porta nuova parr. di S. Eusebio di già principiata, gli bisogna



PALAZZO DI PIO IV IN MILANO, ORA DISTRUTTO
(da una fotografia comunicata dal conte G. Castelbarco-Albani)

guervi la parte originaria del palazzo giacchè questa è corrispondente a quella tratta della fronte, la quale porta la indicazione dello scomparto architettonico a colonne e pilastri, e il cui sviluppo - di braccia mil. 80 - metri 48 - è suddiviso in tre parti mediante l'avanzamento del corpo centrale costituito dalla porta fiancheggiata da due finestre per ogni lato. La porta conduceva alla corte principale, sul fondo della quale si innalzava la parte più importante del palazzo, costituita da un largo ed esteso corpo di fabbrica prospettante il vasto giardino, alle cui sale si accedeva mediante un ampio vestibolo a colonne di marmo *macchiavecchia* collo scalone a destra. Le scuderie si trovavano verso la via Brera, occupando l'ala destra della fronte.

Da queste disposizioni della pianta il partito architettonico generale della fronte risulta essenzialmente differente da quelli presentati nei primi studii conservati alla biblioteca Ambrosiana: notevoli modificazioni si ebbero anche nei particolari decorativi, i quali erano di molto pregio. Sgraziatamente, come si disse al principio di questo studio, all'atto della demolizione della parte iniziata non venne fatto un rilievo architettonico, e neppure si provvide a fotografie di particolari. Il solo disegno dal vero che sinora ebbi a trovare è quello eseguito nello scorso secolo dal pittore Galliani, (pag. 63) e che si conserva nell'archivio Sola-Busca, antico archivio Serbelloni. [1] È un disegno troppo sommario per poterci dare i particolari decorativi, ma è sufficiente per indicarci lo stato in cui rimase interrotta la fabbrica [2]: il basamento si vede ultimato lungo tutto lo sviluppo della fronte, come pure è ultimato l'ordine dorico, nella parte a sinistra della porta, assieme alle finestre del piano terreno le quali sono sormontate da quelle finestrelle di piano ammezzato che furono una disposizione così caratteristica dell'Alessi. Nella parte a destra della porta, la decorazione in pietra dell'ordine terreno rimase interrotta alla metà circa delle colonne e delle finestre: non si scorge nessun altro indizio sul concetto della parte superiore del primo piano, e neppure della decorazione della porta, salvo che la interruzione della cornice dorica in corrispondenza alla colonna che inquadra il motivo della nicchia laterale alla porta, lascia supporre che l'ingresso dovesse essere decorato colla sporgenza di quattro colonne isolate, conforme al motivo dall'Alessi adottato nel palazzo Marino.

In fine devesi far menzione di una fotografia eseguita prima della demolizione del palazzo nel 1865, della quale diamo pure la riproduzione. [3] (pag. 64.)

Fortunatamente le ricerche e le indagini riguardo a questa facciata mi hanno fornito altri elementi coi quali mi sarà possibile in un prossimo studio, di ricomporre una parte di questo interessante esempio di architettura della seconda metà del cinquecento.

LUCA BELTRAMI

certo sito della strada che riguarda nella med.a contrada di Brera, per poter attaccare per retta linea dicta fabrica alla fabrica vecchia per renderla decorosa et alla citta ancho cospicua che pero alle med.e S. S. V. Ill.me fa ricorso d.to Conte. » - Cameretta 10 dic. 1695.

Come risulta dalla planimetria riportata in questo scritto, la rettifica dell'allineamento stradale dovette servire più che altro ad ampliare la scuderia, la quale nel concetto Seregni, si limitava assai probabilmente all'ala destra del fabbricato, sulla stessa linea alla quale corrispondeva il muro di testata dello scalone.

[1] Di questa veduta presentiamo la riproduzione, la quale venne già da me inserita nella pubblicazione *Milano Vecchia* del 1887, colla dichiarazione del nome dell'architetto Vincenzo Seregni in base ai documenti che fin d'allora aveva rintracciato, e che ora vengono pubblicati per la prima volta.

[2] Il BIANCONI nella sua *Nuova Guida di Milano*, stampata nel 1787, così giudicava questi frammenti: « la facciata cominciata nel decimosesto secolo, ed ancora da finirsi, tutta di pietre, mostra nel dorico lussureggiante ordine, sopra un continuo sbalzato zoccolo, più desiderio di piacere, che rettitudine e semplicità. » E dopo questo giudizio, nel quale già si sente l'influenza del freddo classicismo che allora guadagnava terreno, si fa questa domanda: « Come ornare il secondo ordine di fronte del primo? »

[3] La fotografia mi fu gentilmente comunicata dall'onorevole conte G. Castelbarco Albani, presso il quale era conservata.

IL PRESUNTO STEFANO DA FERRARA

DELLA PINACOTECA DI BRERA IN MILANO



E IL MUTAR dei gusti col mutar dei tempi dipende spesso da circostanze casuali e di capriccio, quali sono quelle inerenti alla instabilità della moda, lo stesso non è a dirsi rispetto al mutamento di gusto artistico seguito dal principio del nostro secolo in qua.

Siamo convinti quindi, che quella evoluzione che noi abbiamo veduto compiersi in favore della nostra arte del Quattrocento, sia fondata sopra basi più serie e più stabili di quelle della moda, ossia venga giustificata da una più matura estimazione dei pregi sostanziali della ingenua ed originale espressione del carattere onde è improntata l'arte più precoce del Rinascimento fra noi, in confronto di quella dei secoli posteriori.

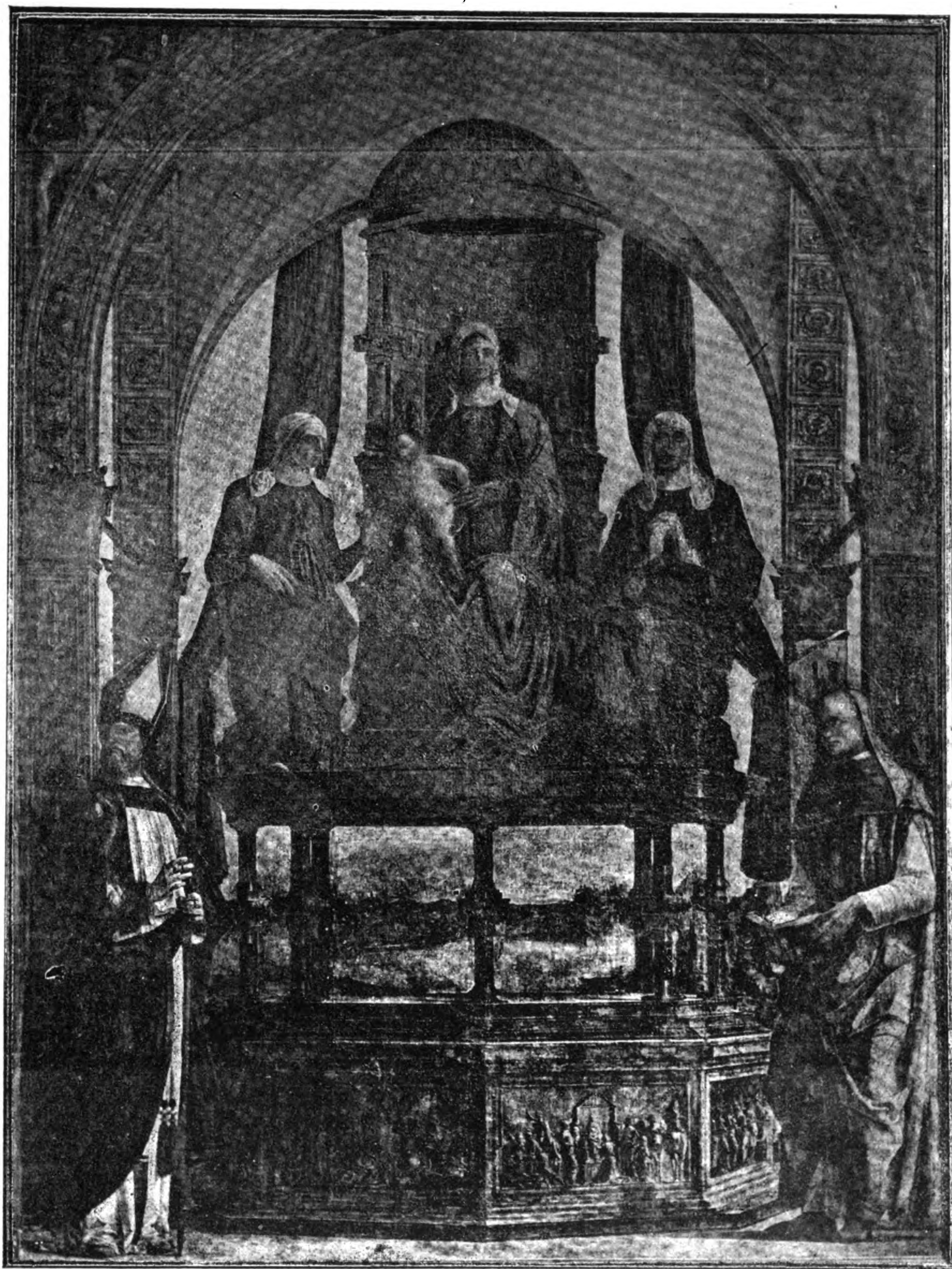
Gli è in omaggio a tale considerazione che la Direzione della pinacoteca di Brera volle collocato recentemente in un posto più accessibile all'osservatore uno dei più importanti monumenti artistici fra i tanti che vi si trovano. Trattasi di un dipinto di vaste dimensioni (largo metri due e mezzo, alto più di tre) che a prima vista si presenta per un'antica pala da altare, e nella quale il tipo della scuola di Ferrara del XV secolo, quale ci è noto per molteplici manifestazioni, chiaramente apparisce. Vi è rappresentata seduta in alto ed ornato trono sotto un portico arioso la Madonna col Bambino, in mezzo a due sante inginocchiate, mentre più a basso stanno in piedi dai due lati due austeri santi di slanciata statura.[1]

Pervenuta alla galleria nel 1811, in seguito alle soppressioni napoleoniche, e classificata per opera di Stefano da Ferrara, questo nome di autore doveva riuscire un vero enigma agli studiosi, non potendo in verun modo essere identificato nè con quello del più antico suo omonimo che ebbe a decorare nel secolo XIV la cappella di S. Antonio da Padova nella chiesa del Santo stesso, nè con quello del più recente, verosimilmente un debole scolaro del Garofalo, che unito al cognome di Falzagalloni vien indicato a Ferrara quale autore di una pala colla data 1531, già in Santa Maria in Vado, ora collocata in pinacoteca.[2]

È da avvertire del resto che un' altra tavola di carattere ben diverso passava fino a pochi anni or sono per opera di Stefano da Ferrara nella galleria di Brera. Intendiamo alludere a una

[1] Vedasi nella tavola qui di fronte la riproduzione tolta dalla fotografia fattane dai fratelli Alinari di Firenze colla attribuzione a Stefano da Ferrara.

[2] Che il cognome di Falzagalloni d'altronde sia addotto a torto in relazione a detto dipinto apparisce dal fatto che egli morì già nel 1500. Vedasi a questo proposito quanto ne scrisse il BARUFFALDI, *Vite dei pittori e scultori ferraresi.* Vol. I, p. 156.



PALA D'ALTARE DI ERCOLE DE' ROBERTI

(nella galleria di Brera a Milano)

grande pala di aspetto bellinesco, presentemente contrassegnata col n. 176 e attribuita ora erroneamente del pari, come vuolsi credere, al pittore forlivese Baldassare Carrari, nella quale vedonsi disposte in bell'ordine e con chiarezza di colorito quattro figure di santi ai lati del consueto trono, mentre sotto il medesimo sta un gruppo di tre angioletti musicanti.[1] Il vero autore di detta tavola è indubbiamente quel Nicolò Rondinello, scolaro ravennate di Giov. Bellini, del quale la galleria di Brera possiede un altro quadro (n. 177) rappresentante S. Giovanni Evangelista che apparisce a Galla Placidia nel tempio ch'essa gli aveva eretto in Ravenna. Non è a dubitarsi che lo scambio di nomi abbia avuto origine da un giudizio erroneo basato sopra una falsa premessa, come vedremo più avanti.

Ora per tornare al primo dei quadri accennati (n. 179), in mancanza d'informazioni per parte degli archivi della pinacoteca, la sua provenienza, tanto rispetto al suo vero autore, quanto al luogo pel quale fu eseguito in origine, può essere fortunatamente fissata mercè l'accordo il più omogeneo verificatosi fra le notizie contenute in alcune antiche fonti letterarie e il giudizio critico che è venuto affinandosi ai giorni nostri per quanto concerne i nostri valorosi artisti dei tempi passati. E in vero la testimonianza più stringente è quella avvertita dapprima dall'erudito ispettore e direttore della pinacoteca Estense, Adolfo Venturi[2] nell'opera di Marco Fantuzzi, intitolata: *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo, per la maggior parte inediti. - Venezia 1801.* Quivi nel tomo VI l'autore trattando della Canonica Portuense, fondata dal beato Pietro Onesti, detto il peccatore, sul principio del secolo XII, oltre a dare incisa la pianta e il prospetto della chiesa e della torre di Porto, fuori la quale, come dice, da alcuni si volle che fosse l'antico faro del porto di Classe, reca a pag. XII una tavola colla effigie incisa del beato Pietro. In essa si riconosce senz'altro la figura che nel quadro di Brera è detta rappresentare san Bonaventura, che indossa, come rileva lo scrittore, la cappa di color violetto.[3] Soggiunge che il dipinto da ultimo esisteva nella chiesa di S. Maria di Porto in città e ne dà per autore Ercole da Ferrara.

A conferma di tale testimonianza poi concorre quella più antica della guida intitolata: *Ravenna ricercata, ovvero Compendio storico delle cose più notabili dell'antica città di Ravenna* di *Gerolamo Fabri - Bologna 1678.* Quivi a pag. 138 l'autore nota nella chiesa di S. Maria in Porto « al presbiterio a man sinistra una gran tavola rappresentante la Beata Vergine in trono con S. Agostino e col beato Pietro Onesti, primo Padre e fondatore degli antichi Canonici Portuensi, nella cui effigie si può vedere qual fosse anticamente l'abito de' detti Canonici; la quale tavola stava prima nella vecchia chiesa di Porto fuori della città ed è opera di Ercole da Ferrara, pittore antico. »[4] E qui in proposito dell'antica collocazione del quadro presso il porto di Classe vuolsi osservare chè nel dipinto di Brera è rappresentata appunto una città con un porto di mare nella parte di paesaggio che si stende nel vano praticato sotto il piano superiore del trono, secondo l'uso degli antichi ferraresi.[5]

Illuminata da siffatte indicazioni la critica recente non ebbe più a rimanere esitante circa l'autore della imponente pala, la quale, messa a confronto con altre opere accertate dell'antico Ercole da Ferrara (in ispecie colle maravigliose sue predelle nella galleria di Dresda) si rivela tanto conforme a quelle, da ingenerare la persuasione generale, che l'indovinello celantesi a Brera sotto il nome del problematico Stefano da Ferrara si risolva in un equivoco col nome di Ercole; equivoco sorto certamente al tempo del trasferimento del dipinto nella regia pinacoteca.

Per precisare poi maggiormente il tempo e il nome dell'autore conviene rammentare innanzi

[1] Vedi la riproduzione nella tavola qui di fronte, fatta parimenti su una fotografia eseguita dai fratelli Alinari di Firenze.

[2] Vedi: *Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst*, von AD. VENTURI, nel *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*. 1887. Heft II u. III.

[3] Il Fantuzzi dà pure inciso l'antico cristiano sarcofago, in cui fu sepolto il beato e che esisteva in Santa Maria in Porto fuori città.

[4] I canonici si trasferirono in città verso la metà del XVI secolo, avendo ridotto a perfezione il suntuoso monastero, che ora vedesi entro le mura e abbandonarono l'antico. Vedasi in proposito: GEROLAMO FABRI: *Sagre Memorie di Ravenna* p. 270 e FRANCESCO BELTRAMI: *Il forestiero istruito delle cose notabili della città di Ravenna*, pag. 70.

[5] Di questo uso ci danno indizio certe pale di Cosimo Tura, di Lorenzo Costa ecc.



TAVOLA DI NICOLÒ RONDINELLO
(nella galleria di Brera a Milano)

tutto, essere vissuti a breve distanza di tempo fra loro due pittori ferraresi dal nome di Ercole: il primo cresciuto, secondo ogni verosimiglianza, alla scuola di Giovanni Bellini e di Cosimo Tura, come ben ebbe ad avvertire il Lermolieff, il secondo scolaro di Lorenzo Costa.

Spetta al primo evidentemente la pala della pinacoteca milanese. Stando ai documenti conservati negli archivii di Ferrara e di Modena, [1] pubblicati da Luigi Napoleone Cittadella e da Adolfo Venturi, egli viene designato col nome di *Ercole de Roberti*, figlio di *Antonio*, mentre il suo omonimo, che non apparisce per nulla suo parente, viene chiamato *Ercole Grandi di Giulio Cesare*. [2]

Quanto al tempo in cui visse il primo, se non ci è dato stabilire l'anno della sua nascita, che vuolsi però congetturare intorno al 1440, pare ormai indubitato ch'egli fosse giunto alla fine de'suoi giorni sul principio del 1496.

Artista di elevato e vivace ingegno, è una fortuna che nella scarsità delle opere sue superstiti ci sia pur dato di noverarne una così ricca di motivi artistici, quale è quella che forma l'argomento del nostro discorso. Quello che vi spicca a prima vista si è lo squisito senso architettonico che le conferisce una impronta eminentemente monumentale, pari a quella che si nota nelle celebrate opere da altare del Mantegna, del Bellini, del Tura. Le figure poi, disposte secondo il principio rigorosamente simmetrico, proprio del tempo, sono nulla meno variate fra loro ed atteggiate tutte con una grandiosa semplicità. Del resto, mentre ci sono ormai noti i due dignitari S. Agostino e beato Pietro degli Onesti, posti sul piano inferiore, non si ha verun indizio per qualificare precisamente le due sante che fanno ala al trono sul piano sensibilmente elevato del medesimo, non avendole il pittore munite degli attributi pei quali soglionsi distinguere.

Pur troppo il dipinto tutto quanto, che dovette fin dall'origine essere eseguito sulla tela, si presenta in uno stato di conservazione tutt'altro che florido, vale a dire la superficie del colore si è resa scabrosa per molteplici sollevature ed è macchiata in molte parti da antichi, imperfetti ritocchi. Meriterebbe quindi anche per questo rispetto una particolare attenzione per parte della Direzione della pinacoteca, non ignara certamente del rilievo che acquisterebbero i pregi dell'opera, quando fosse sottoposta ad una prudente, adeguata opera di ripristino. Fra le varie parti che vi attirano, comunque sia, lo sguardo dell'osservatore, vogliamo accennare le storiette a chiaro scuro che decorano il basamento inferiore del trono, notevoli per le animate composizioni a piccole figure, di un gusto tanto affine al mantegnesco.

Queste, come tipi altamente caratteristici, ci si mostrano affatto consone alle predelle di Dresda già nominate, delle quali ciascuno può prendere agevolmente cognizione mediante le riproduzioni fotografiche della ditta Ad. Braun di Dornach e Parigi [3] e nello stesso tempo trovano corrispondenza con un disegno dell'autore stesso nella raccolta del Louvre, già de la Salle, dove l'autore rappresentò, non dirò in modo simile, ma certamente analogo, l'episodio tragico della *Strage degli Innocenti* di Betlem, che figura pure fra i chiaro scuri nella base del trono del quadro di Brera.

La circostanza dell'essere stato il quadro dipinto sulla tela piuttosto che sul legno, il quale nella maggior parte dei casi veniva preferito dai pittori di quell'epoca per le pale d'altare, dà luogo ad argomentare che l'artista non lo abbia eseguito a Ravenna, ma ve lo abbia avuto a mandare probabilmente dalla sua città natale, scegliendo la tela per facilitare il trasporto. Dalle scarse

[1] Com'è noto, i duchi di Ferrara, al tempo in cui avvenne la cessione di detta città alla Santa Sede (1599), trasportarono gran parte delle cose loro nella nuova sede di Modena.

[2] Infatti in un documento del 1479 l'Ercole seniore è chiamato: *M. Hercules filius q. Mag. Antonii de Robertis, pictor, civis Ferrariae.* - In una lettera del 1491, nella quale il pittore stesso si raccomanda al duca Ercole, egli si segna: *Servitor hercules de robertis, pictor.* In fine in un documento del 1496, ch'è a ritenersi l'anno della morte sua (vedi in proposito il periodico *der Kunstfreund* di Berlino a. 1885 n. 11, p. 167) comparisce nel Memoriale della Camera nel r. archivio di Stato di Modena come *olim M. Hercole di Ruberti depintore.* - Di fronte a questi appellativi sincroni ci pare abbia minor valore quel'o postumo in data del 1530, dove in altro documento figura un Gerolamo, parimenti pittore, *filius quondam Magistri Erculis de Rubertis, alias de Grandi.* Infatti si potrebbe dubitare che l'aggiunta di Grandi in questo passo fosse derivata da una confusione colla parentela dell'altro Ercole.

[3] Vedi Braun: *Dresde-Peinture.* nn. 163 e 164.

notizie che si hanno della vita di Ercole de Roberti ad ogni modo si ricava bensì ch'egli fuori di Ferrara avesse visitato Venezia, Bologna, Cesena, Napoli e fin anco l'Ungheria, nulla invece di una dimora a Ravenna. Se non che meritano di essere qui rammentate le circostanze dalle quali facilmente si può dedurre per quale via il pittore fosse stato destinato ad eseguire per la chiesa di Santa Maria in Porto un'opera che deve essere stata indubbiamente uno de' suoi capolavori.

Nel XV secolo, come osserva il Venturi, esistevano dei rapporti fra i canonici di quella chiesa e Ferrara colla sua corte, noto essendo che Borso ed Ercole I pagavano ai canonici annui tributi in compenso di certi diritti di caccia da costoro accordati ai duchi. Non c'è da meravigliarsi quindi che Ercole, il pittore al servizio di casa d'Este, il continuatore di una celebratissima opera; incominciata dal suo concittadino Francesco Cossa, nella chiesa di S. Pietro in Bologna, [1] avesse pure ricevuto dai canonici Portuensi l'incarico di fornire alla loro chiesa l'ornamento della sua grandiosa pala.

Abbiamo fatto menzione di un altro dipinto della pinacoteca di Brera, registrato già per opera di Stefano da Ferrara, nome che nei cataloghi posteriori ebbe a cedere il posto a quello del forlivese Baldassare Carrari. La ragione che deve avere persuaso il predecessore del presente direttore della pinacoteca ad adottare tale mutamento si deve ricercare certamente nella fede ch'egli credette dovere prestare ai ragguagli che danno intorno a quel quadro gli scrittori antichi. Il primo de' quali sarebbe un testimonio appartenente nientemeno che allo stesso XVI secolo, l'ultimo l'abate Lanzi nella sua *Storia pittorica*. [2] Gli è a codesta pala infatti che allude Francesco Beltrami nella sua guida di Ravenna già citata, là dove passando in rassegna le opere d'arte della chiesa di san Domenico aggiudica a Baldassare Carrari non solo ma anche al di lui figlio Matteo, « pittori ravennati, (*sic*) la tavola in cui stanno effigiati la Beata Vergine in trono col Bambino in braccio, san Pietro, san Bartolomeo, due Vescovi e tre puttini. » E a coonestare il suo detto si riferisce ad altro scrittore, vale a dire al summentovato Gerolamo Fabri, il quale nelle sue *Sagre Memorie di Ravenna antica* (Venetia 1664), a pag. 156 descrivendo lo stesso dipinto, vi rileva il merito di detti due pittori, per essere stati fra i primi che si fossero applicati alla pittura ad olio, meritandosi « da Giulio II, quando passò di Ravenna una grandissima lode, affermando quel Pontefice, conforme narra Vincenzo Carrari Canonico Ravennate, nell'orazione funebre a Luca Longhi, [3] non aver veduto da Roma in poi pittura di bellezza eguale a questa, ove nell'imagine di san Pietro è dipinto al naturale Baldassarre e in quella di san Bartolomeo Nicolò Rondinello, che essendo allora giovane dipingeva con i detti Carrari. »

Ma a che approdano simili asserzioni, per quanto circondate dell'aureola dell'antichità, quando, come nel caso presente, vengono contradette dalla testimonianza ben più stringente che sgorga dall'aspetto dell'opera, esaminata ad occhi aperti e posta a riscontro di opportuni termini di paragone? Chi si faccia a confrontare il quadro n. 176 di Brera colle opere di Baldassare da Forlì da un lato e con quelle del Rondinello dall'altro, di leggieri avrà a persuadersi che la sua somiglianza con queste ultime è molto maggiore che colle prime. E in vero ne fanno fede insieme all'altra tavola del Rondinello in Brera (Galla Placidia inginocchiata davanti a san Giovanni) quelle ben note di lui che si vedono tuttora in Ravenna nella pinacoteca comunale e in alcune chiese, nelle quali egli si manifesta quale schietto discepolo quattrocentista di Giovanni Bellini, non senza mostrare qualche analogia nei tipi con Cima da Conegliano. E tale egli apparisce conformemente nella grande tavola di Brera; che vuolsi anzi ritenere una delle più importanti sue creazioni pittoriche, sia per la robustezza e la severità di carattere di quei quattro santi, sia per la corrispondente austera grazia della Madonna col Bambino e dei tre angioletti o putti aggruppati sotto il trono, ornato di rabeschi su fondo d'oro e coperto superiormente da un vago tappeto all'orientale, posto sotto i piedi della Vergine. Ben più oscuro ed anche alquanto più recente autore è il Carrari, che in al-

[1] Vedasi in proposito la *Graticola di Bologna* (una antica Guida) fatta l'anno 1560 da PIETRO LAMO, a p. 31, dove è descritta codesta opera di pittura, eseguita nella cappella Garganelli, con maggiore esattezza di quel che abbia fatto il Vasari. Si deplora da gran tempo distrutta.

[2] Pag. 35 del suo IV volume stampato nel 1825.

[3] Vedi: VINCENT. CARRARI in *Orat.* edita Rav. a. 1581.

cuni suoi quadri suole chiamarsi Baldassare forlivese.[1] Dalla data stessa della sua opera principale in Forlì, a. 1512, si ricava che l'ordine delle sue relazioni col Rondinello, va precisamente invertito da quello che ci vorrebbero fare accettare gli antichi scrittori ravennati, si ricava cioè a dire che il Rondinello, già artista provetto nel secolo precedente, fosse l'anziano fra i due e che il Forlivese, pittore del resto ben più mediocre, avesse invece da lui imparato e cercato poi più o meno d'imitarne la maniera, come indicano infatti le pitture che ci rimangono di lui. Quanto al di lui figlio Matteo non ne troviamo altra menzione, ma è chiaro che la sua collaborazione alla pala di Brera, dopo quanto si è notato sin qui, diventa vieppiù problematica per non dire impossibile.[2]

Ora chi non vedrebbe che dagli esempi addotti si può ricavare un utile ammaestramento, quello cioè a dire della importanza manifesta che si compete ad una sensata interpretazione delle testimonianze anche le più considerevoli per antichità o per altre circostanze, se si vuole procedere con passo sicuro nei progressi della scienza critica? Non mancherebbero d'altronde molti altri casi a confermarlo.

A che serve p. es. l'invocazione di un antico documento che viene fatto dagli scrittori di cose bresciane per sostenere che un certo accurato dipinto di una *Annunciazione*, sopra un altare della chiesa di sant'Alessandro, proviene dalla mano di Fra Gio. Angelico da Fiesole, quando il quadro tutto quanto, sia nelle figure, sia negli accessorii architettonici ecc., accusa chiaramente la sua origine veneta contemporanea?

E per citare un esempio più generalmente noto, si sa quale sia il giudizio dei conoscitori più illuminati d'oggidì intorno a sei dipinti che tuttora vedonsi esposti e dal gran pubblico indistintamente ammirati nella Tribuna degli Uffizi come opere di Rafaello. Per quanto si vogliano addurre gl'inventarii medicei in proposito, due soli in realtà fra i sei quadri si qualificano per opere uscite dal pennello del divino Urbinate, mentre è ormai ovvio che, dei rimanenti, due si palesano per opere di scuola fiorentina, uno di scuola veneta, l'ultimo forse appartiene alla bolognese, ad ogni modo ad epoca posteriore.

Il vero si è che quella stessa distinzione, che deve fare lo storico in genere fra la sussistenza dei fatti e le opinioni che intorno ai medesimi si sono venute formando, incombe al critico dell'arte, e che la condizione essenziale perchè quest'ultimo vi riesca è, ch'egli si studii di coltivare indefessamente l'esercizio dell'occhio insieme a quello della mente che lo guidi.

GUSTAVO FRIZZONI

[1] Così si firma infatti tanto in una pala che si trova ora nella parrochiale di Lentate presso Milano, quanto in un quadretto a piccole figure rappresentante l'*Adorazione de' Magi* nella galleria del sig. Benson a Londra e nella grande tavola del 1512 che stava sull'altare maggiore di S. Mercuriale a Forlì, d'onde fu trasportata nella pinacoteca comunale.

[2] A onor del vero il Cavalcaselle già nella *History of Painting in North Italy* stampata parecchi anni or sono a p. 594, aggiudica al Rondinello il quadro accennato.

DEL LUOGO DI NASCITA DI LEONE LEONI

E DEL MONUMENTO MEDICEO DA LUI ESEGUITO IN MILANO



NTORNO a questo celebre statuario raccolse preziose notizie l'eruditissimo mio collega nobile dottor Carlo Casati della Regia Deputazione di storia patria di Torino, il quale le pubblicò in Milano nel 1884 in un coll'effigie di quell'artista, tratta da una medaglia in piombo posseduta dalla biblioteca Ambrosiana che porta la seguente scritta: D. LEO ARETINUS SCULPTOR CAESAREUS.

Ancora controversa per altro è la questione intorno al luogo di nascita di Leone Leoni, non essendosi potuto trovare il modo di scioglierla nè in Arezzo, nè in Menaggio, che si disputano l'onore di avergli dato i natali. Che questa amena borgata (capoluogo di mandamento) la quale si specchia nelle acque del Lario, non possa offrire l'atto di nascita del Leoni si comprende facilmente, dacchè i libri dei battesimi della sua chiesa parrocchiale sono posteriori in ordine di tempo alla comparsa del Leoni. La sorpresa invece è veramente grande per Arezzo, che possiede bensì i registri dei battesimi relativi al tempo in cui deve essere nato Leone Leoni (anno 1509), eppure il suo nome non vi figura.[1] Certo è pertanto che non sortì i natali in Arezzo, per cui Eugenio Plon nella recentissima e splendida sua opera intitolata *Leone Leoni sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II* (Paris, 1887), riferendosi alle notizie comunicategli dall'architetto Funghini di Arezzo, ha dovuto limitarsi a supporre, dacchè lo voleva assolutamente aretino, che il Leoni fosse venuto alla luce in qualche terra nei pressi di quella città e che avesse ricevuto il battesimo in una di quelle chiese, di cui non esistono più gli antichi registri. Acquista pertanto ora maggior credito la tradizione che sta a favore di Menaggio, suffragata com'è dagli scritti di un contemporaneo di Leone Leoni e da altri argomenti che servono di rincalzo alla stessa.

Il P. Paolo Morigia o Moriggi (n. 1525, m. 1604) che viveva ai tempi di Leone Leoni (n. 1509 m. 1590) e che perciò « doveva essere meglio informato », come giustamente fa osservare il dott. Casati, « fu il primo a dare l'inappurabile notizia che Leone Leoni sia nato in Menaggio ».[2] Nell'opera col titolo:

[1] L'egregio ingegnere architetto Vincenzo Funghini di Arezzo che fece le più diligenti ricerche per trovare colà l'atto di nascita del Leoni, non vi è riuscito. Ad Eugenio Plon che glie ne aveva fatto richiesta, rispondeva: « Per tre volte ho riscontrato i preziosi registri dei battezzati in Duomo (detto Vescovado) e in Santa Maria della Pieve, che sono le due chiese più antiche e monumentali in cui si battezzavano i nati nell'interno della città, ma Leone Leoni non vi figura, almeno entro il periodo dal 1500 al 1514, per cui può credersi ch'egli sia nato *forse* in qualche parrocchia dei pressi della città, i cui antichi registri però non si conservano, e l'archivio vescovile ove tutti esistevano, fu disgraziatamente distrutto da un incendio nel 1580 circa. » (Veggasi PLON E. *Leone Leoni sculpteur* etc. Paris, 1887, pag. 2).

[2] CASATI dott. CARLO: *Leone Leoni d'Arezzo scultore e Gio. Paolo Lomazzo pittore milanese*. Milano, 1884, pag. 9 e 10.

La nobiltà di Milano, pubblicata dal P. Morigia in quella città nell'anno 1595 si legge « Leone Leoni, detto il cavagliero Aretino, fu dello Stato di Milano e nacque nella *Terra di Menaso* sopra il lago di Como, et il cavagliero Pompeo suo figliuolo nacque in Milano ». [1] Or bene, si può trovare un'affermazione di un contemporaneo più precisa e particolareggiata di questa, data da persona che non poteva avere interesse a farlo nascere piuttosto in un luogo che in un altro? Lo storico comasco marchese Giuseppe Rovelli, così « abile nel sceverare il falso dal vero » [2], dote che tutti gli scrittori gli riconoscono ed apprezzano, non dubitò mai intorno al paese che fu culla di Leone Leoni. Nel volume 3° infatti, parte 2ª, della sua *Storia di Como* dice, che « fra gli scultori e statuarii si annovera Leone Leoni di Menaggio, conosciuto sotto il nome di cavaliere aretino, e per la sua eccellenza in tale arte caro all'imperatore Carlo V, ed a Filippo II re di Spagna ». [3] Che il Leoni sia nato a Menaggio lo afferma recisamente anche l'eruditissimo conte Gio. Batt. Giovio nelle sue *Lettere Lariane* indirizzate all'abate Saverio Bettinelli, ripubblicate a Como nel 1827 con aggiunte. Egli infatti scrive: « Quel celebre artefice che si nomina per lo più il cavalier Aretino, vi nacque, e tuttora a Menaggio v'è schiatta di Leoni piloti. » [4]

Il Tiraboschi invece proclama aretino il Leoni, ritenendolo tale, come pare, per nascita. [5] L'istoriografo comasco Maurizio Monti non dubita punto che egli abbia avuto i natali in Arezzo, per varie ragioni [6] che sarebbero avvalorate da alcune espressioni contenute in parecchie lettere dirette al Leoni dal poeta Pietro Bacci, meglio conosciuto sotto il nome di Pietro Aretino [7], delle quali tenne naturalmente molto conto il dott. Carlo Casati per conchiudere che il Leoni è veramente di Arezzo.

Ciò per altro non toglie che si possano contrapporre altre osservazioni, le quali valgono a dar credito a quanto scrisse il Morigia. Pare infatti che il Leoni si dicesse *aretino*, più per indicare la patria originaria della sua famiglia, che non il luogo ove ebbe i natali. Tanto è vero che suo padre Giambattista figurava già a Milano, come milanese. Lo attestano gli *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua Amministrazione*, [8] ne' quali è pur cenno che lo stesso abitava nella parrocchia di S. Martino de' Nosiggi. [9] Gli egregi autori del libro: *Como e il suo lago*, i signori Turati e Gentile, ritengono che Leone Leoni si chiamasse *aretino* dal luogo in cui crebbe. [10] Certo è che gli Aretini si pregiavano di considerarlo come loro concittadino, di guisa che nel ruolo delle famiglie di Arezzo da cui si potevano trarre persone ammissibili al gonfalonierato, trovasi ricordata quella de' Leoni. [11] Si aggiunga che nel *registro delle estrazioni per l'Ufficio de' Priori della città di Arezzo*, a carte 218, figura estratto nell'anno 1565 « Dominus Leo sculptor absens », e nel *libro delle deliberazioni del 1581*, a carte 202, fra coloro di cui viene scusata l'assenza prima di

[1] Vedi alla p. 284. Il P. Morigia era milanese, ma apparteneva a famiglia originaria di Novara, ove possedeva beni feudali. Non si può credere che egli, accennando Menaggio come luogo natale di Leone Leoni, abbia voluto asserire una cosa contraria alla verità. Certo è che sarebbe stato subito smentito. Invece nessuno elevò eccezioni di sorta, e nemmeno Girolamo Borsieri nella ristampa che fece dell'opera del Morigia nel 1619, con supplemento. Vuol dire che egli pure prestava piena fede alla notizia data dal Morigia. Vero è che Luigi Bossi, nel volume 18° della sua *Storia d'Italia*, giudica « essere ridondante di favole l'opera del Morigia, » ma siccome accenna che « somministra notizie preziose di quei tempi, altrove non reperibili, » (Milano, 1882 p. 289); così parmi che fra queste si debba annoverare ciò che egli scrisse sulla patria di Leone Leoni. Altri osservano che lo stesso Morigia nella sua *Storia di Milano* (Lib. I cap. 36) riferisce che « Leoni Aretino fu cittadino milanese, » ma nota il Giovio, che fu da lui detto milanese, « come si costuma fare talvolta coi lombardi, dando loro per patria la città principale » G. B. Giovio *Lettere Lariane* - Como, 1827, pag. 27.

[2] Cesare Cantù. *Storia di Como*. Firenze, 1856, vol. II, pag. 355.

[3] Veggasi alla pag. 264.

[4] G. B. Giovio. Op. cit. Il brano accennato si trova nella lettera VII, data da Olgiate 30 novembre 1802, nella quale si parla del cavaliere Leone Leoni e di Andrea Riccio.

[5] *Storia della letteratura italiana*. Modena, 1779, tomo VII, part. 3, pag. 415.

[6] M. Monti. *Storia di Como*. Como, 1829, Volume I. p. 450-452.

[7] Vedi *Lettere di Pietro Aretino*. Parigi, 1609, vol. I, carta 103.

[8] Milano, 1881. Vol. IV, pag. 21. È importante notare che la notizia data dagli *Annali* fu tratta da documenti dell'Archivio Medici.

[9] La chiesetta di S. Martino era a tre navi e chiamavasi di Nosiggia o de' Nosiggi, perchè eretta da una dama della famiglia Nosiggi di Milano, come afferma il can.º Carlo Torri nella sua opera: *Il ritratto di Milano*, 1672, pag. 292.

[10] Como, 1858, pag. 412.

[11] Può vedersi il ruolo nell'archivio di quella città.

procedere alla elezione dei nuovi Riformatori, trovasi il «cav. Leoni di Giov. Battista Leoni, come assente di continuo» [1] Si comprende da tutto ciò che furono sempre mantenuti alla famiglia de' Leoni i diritti della cittadinanza aretina, quantunque continuamente assente, giusta quanto ivi è detto.

Gli scrittori che vogliono nativo di Arezzo Leone Leoni, si appoggiano al fatto innegabile che *Leo de Leonibus* si chiamava sempre *aretinus*, qualifica che compare anche negli atti pubblici e privati da lui sottoscritti. Ciò per altro non decide punto la questione a favore della loro opinione. Poteva essere nato in Menaggio per dichiarazione pubblica a stampa fatta dallo storico contemporaneo Morigia, accettata dallo Zani [2] e portare egualmente la qualifica di *aretino*, a ricordo della patria d'origine. Non mancano per verità altri esempi a quei tempi. Il celebre commentatore di Dante, Guniforto Barzizza, detto anche Guiniforto delli Bargigi, aprì gli occhi alla luce in Pavia nel 1406; tuttavia egli si dichiarava sempre bergamasco *(Bergomas)* per accennare alla sua patria d'origine, essendo cosa notoria come di Bergamo fosse suo padre Gasparino. [3] Da ciò risulta all'evidenza come l'epiteto di *Bergomas* assunto dal Barzizza debba essere considerato non altrimenti che nel senso di oriundo da Bergamo, da famiglia appartenente a quella città. Così Pier Candido Decembrio, segretario del duca Filippo Maria Visconti, nato in Pavia il 24 ottobre 1399 e morto in Milano il 12 novembre 1477, come è detto nell'epitafio scolpito sul monumento che gli fu eretto nel vestibolo della basilica di S. Ambrogio in Milano, viene sempre indicato *Vigevanasco*, dacchè Vigevano fu la sua patria d'origine. Lo stesso si dica del famoso giureconsulto Giasone del Maino. Tutti sanno che nacque a Pesaro nel 1435, eppure nelle varie edizioni delle sue opere figura sempre *Jason mediolanensis*. Di lui si conservano anche parecchi consulti legali che portano la sua firma colle parole *Jason mediolanensis*. Per effetto di una disposizione degli statuti di Milano indicata in una delle sue opere, «si è piuttosto oriundi della città a cui appartiene il genitore, che non del luogo ove casualmente si è nati.» [4] Si comprende chiaramente ch'egli se ne valse per dirsi e chiamarsi ripetutamente *milanese*, quantunque fosse nato a Pesaro, facendo valere che discendeva da illustre famiglia milanese. [5] Tutto ciò spiega ora benissimo il perchè anche Leone Leoni, qual loro contemporaneo, giovandosi della stessa disposizione si dicesse sempre *Aretinus*, non tenendo conto del luogo della sua nascita che deve essere stato Menaggio, per quanto si è già esposto. Per meglio convincersi che non si allontana punto dal vero questa interpretazione, basta por mente, che anche il figlio di Leone Leoni, di nome Pompeo, aveva adottato di dirsi *aretino*, benchè nato in Milano. Nel grande museo nazionale di Madrid si ammira un gruppo in bronzo rappresentante *l'imperatore Carlo V che atterra e calpesta il demone dell'odio e del furore.* Vicino ai piedi di questo mostro furono incise in carattere minuto le seguenti parole: LEO P. POMP. F. ARET. F. *1564*, il che vuol dire: «Leo pater, Pompeius filius, aretini, fecerunt 1564.» [6] Altrettanto si legge sulla statua dell'imperatrice Isabella e su quella di Maria d'Austria regina d'Ungheria, che si trovano pure nello stesso museo e che furono lavorate da Leone Leoni insieme al figlio Pompeo. [7] Ben si comprende come questi due insigni statuarii preferissero dirsi *aretini*. Naturalmente doveva accrescere pregio alle loro opere il farle ritenere lavoro di artisti provenienti dalla Toscana, ossia da quella plaga di terra in cui primeggiavano nel modo più squisito il sentimento e la tecnica dell'arte.

Per queste osservazioni d'induzione storica, credo che si debba ritenere vera la notizia data

[1] Notizie favoritemi dall'onorevole sindaco di Arezzo, a cui rendo pubbliche grazie.

[2] Vedi: *Enciclopedia delle belle arti* vol. XI, p. 320.

[3] Come pavese e professore di filosofia in questa Università degli studi figura Guniforto Barzizza anche nell'opera: *Memorie e documenti per la storia dell'Università di Pavia* (Pavia, 1878 parte I, pag. 155). Della sua nascita in Pavia fa cenno il padre suo in un Memoriale che presentò al duca Filippo Maria Visconti, là ove dice: *hujus vestri Papiensis studii atque urbis, apud quam natus fuerat* (Vedi: *Gasparini Barzizii Bergomatis et Guiniforti filii opera etc.* Romae, 1723, pars I, pag. 88). Eppure gli scrittori bergamaschi, nulla curandosi del fatto ch'egli nacque in Pavia, lo proclamano sempre bergamasco, tacendo il nome del luogo, ove ebbe realmente i natali.

[4] Veggasi l'opera col titolo: *Consiliorum sive responsorum D. Iasonis Mayni mediolanensis.* Venetiis, 1581, tom. III, pag. 128. *Consilium 77.*

[5] *Di Giasone del Maino e degli scandali universitari nel quattrocento* abbiamo uno studio molto importante del dott. FERDINANDO GABOTTO, uscito alla luce in Torino nel 1888.

[6] E. PLON, op. cit. pag. 282.

[7] E. PLON, op. cit. pp. 287-288.

dal Morigia che Leone Leoni sia nato in Menaggio, tanto più avendo essa in proprio favore il suffragio della tradizione, la quale si mantiene viva in quel ridente e simpatico borgo, talchè una sua via porta il nome di Leone Leoni. Le tradizioni non s'inventano; per opera del tempo si potranno alterare, ma il fatto principale non può essere che vero, come insegna l'esperienza. Notisi poi che in Menaggio, e non altrove, ho potuto trovare il diploma originale, ignorato da tutti gli scrittori sin qui, con cui l'imperatore Carlo V da Bruxelles addì 2 novembre 1549, concesse il grado di nobiltà a Leone Leoni, a' suoi figli e discendenti d'ambo i sessi, nati e nascituri all'infinito; diploma che reca a colori lo stemma di cui il casato de' Leoni doveva fregiarsi. [1] Nessuno più di Carlo V ebbe per lui la maggiore considerazione, ed ecco il perchè lo troviamo in quell'anno stesso accolto dall'imperatore nel suo palazzo di Bruxelles colle più liete dimostrazioni, come riferisce il Vasari. [2]

A nulla valsero le diligenti ricerche fatte dal Milanesi, ultimo commentatore ed annotatore assai erudito dell'opera del Vasari sulla *Vita de' pittori, scultori,* ecc. per poter stabilire l'anno di nascita e quello di morte del Leoni in modo positivo. [3] Ora invece si può affermare incontrastabilmente che nacque nel 1509 e morì il 21 luglio 1590 in Milano. [4] A questo celebre artista, soprannominato lo scultore cesareo pei molti e cospicui lavori da lui fatti per la famiglia imperiale, [5] apparteneva, per dono dell'imperatore Carlo V, la proprietà di una bella casa d'abitazione in Milano; casa che fu dal Leoni rifabbricata, ornandone la facciata con otto figure d'uomini colossali scolpite da Antonio Abbondio, detto l'Ascona, per le quali fu ed è chiamata ancora *Via degli Omenoni* quella in cui sorge il palazzo del Leoni. [6]

Il Vasari narra che questi fu il primo a formare una collezione o galleria di quadri e di tesori d'arte. Altrettanto afferma Girolamo Borsieri alla pagina 67 del supplemento al libro del P. Morigia, *La nobiltà di Milano descritta*. Là ove parla delle gallerie milanesi dice: « In Milano da poco tempo se ne sono fabbricate: la prima fu quella di Leone aretino, coniatore di rara eccellenza, che meritò di essere creato cavalliero, prima che solessero conferirsi agli artefici i cavallerati. Non fu galleria di una stanza sola, ma di molte, anzi di una casa, vedendovisi compartiti i getti di quelle

[1] Offro in fine di questa memoria il testo preciso del suddetto diploma, già posseduto dall'onorevole conte Giulio Bolza di Loveno sopra Menaggio e che ora si conserva nella biblioteca civica Bonetta di Pavia per cortese consentimento dello stesso gentiluomo, il quale si compiacque di farne dono a Pavia, dacchè la storia di questa città si collega in molti punti con quella di Menaggio. Il diploma in pergamena porta la firma autografa dell'imperatore Carlo V e sotto di esso pende, mediante cordone serico lavorato con filo d'argento, l'impronta in ceralacca del grande sigillo imperiale, custodito entro scatola di latta.

[2] G. Vasari. *Le opere*, con note e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, 1881, vol. VII, pag. 537. Dallo stesso Carlo V, Leone Leoni aveva già conseguito una pensione annua vitalizia di 150 scudi d'oro, come da atto del giorno 17 ottobre 1549 pubblicato dal dott. Casati nella sua operetta intorno al Leoni (Milano, 1884, pag. 55).

[3] Vasari, op. cit. pag. 535

[4] Alcuni scrittori, fra cui Serviliano Latuada nella *Descrizione di Milano* (Milano 1738, vol. V, pag. 443) affermarono che morì in Ispagna; ciò è assolutamente falso. Già il chiaro dott. Carlo Casati potè scoprire nei *Registri del Magistrato della Sanità*, che si conservano nell'archivio di Stato in Milano, l'anno preciso della morte del Leoni e il luogo in cui avvenne, ciò che prima delle sue accurate ricerche non si conosceva. In quel registro lesse: « Porta Nuova par. S. Martini ad Nusigiam, 1590, die vigesimo secundo mensis Julii. Multum Mag.us et Eques D. Leo Aretinus annorum 81 vel circa, in ultimo senio constitutus, ex diarrea pessima et febre continua obiit non tamen suspectus, juditio M. D. Jo. Ambrosii Pecchii phisic. collegiati. » (C. Casati. *Leone Leoni d'Arezzo*. Milano, 1884, pag. 33). Ciò che il Casati trovò consultando quei registri, io posso confermare, pubblicando l'atto di morte, tratto dal *libro de' defunti* della soppressa parrocchia di S. Martino in Nosiggia, già custodito nell'archivio della Prepositurale di S. Maria della Scala, ed ora presso l'archivio della chiesa di S. Fedele in Milano. Ivi si legge: « 1590 die 21 julii hora 22 obiit M.us D. Leo de Leonibus eques aretinus aetatis annorum 81, et die sequenti sepultus fuit in aede S. Maria de Scala. » Dal libro stesso appare che la moglie del Leoni, Diamanta Xel, morì dieci mesi dopo (23 maggio 1591) in età d'anni 82; e finalmente dal *registro de' matrimonii* risulta che il 26 gennaio 1581 Cinzia Leoni loro figlia contrasse matrimonio con un Giambattista Suardi, addetto alla zecca di Milano.

[5] Charles Perkins. *Historical handbook of italian sculpture*. London, 1883, pag. 351.

[6] Nelle tavole 19-21 della splendida opera di Eugenio Plon, già citata, fu riprodotto il disegno di questo palazzo, detto degli Omenoni.

statue antiche, le quali in Roma conservano il decoro dell'antichità, nella forma stessa e nella grandezza, in cui si veggono i proprii originali. Haveva nondimeno una stanza col lume tolto nel mezzo dalla parte più alta, dove stavano riposti molti quadri di Leonardo da Vinci, di Titiano e di altri pittori, i quali fiorirono verso lo imperio di Carlo Quinto. » [1]

Molte sono le opere d'arte che fanno onore al nome di Leone Leoni e si trovano indicate in un ben ordinato catalogo, pubblicato nell'opera di Eugenio Plon (p. 249-316).

Fra i suoi lavori di maggior grido, merita speciale menzione quello che si ammira nella cappella Medicea della cattedrale di Milano. Dall'opera di Gaetano Franchetti, contenente la storia e descrizione di quel meraviglioso tempio, con trenta tavole sul rame, uscita alla luce in Milano nel 1821, ed ornata nel frontespizio di un medaglione coll'effigie del valentissimo scultore pavese Giovanni Antonio Omodeo (Homodeus), tolgo le notizie che si riferiscono all'opera del Leoni. [2] Fu il papa Pio IV (Gian Angelo Medici milanese) che con somma splendidezza volle erigere nel maggior tempio di Milano, nel 1564, un fastoso monumento a ricordo del proprio fratello Gian Giacomo, [3] marchese di Melegnano (m. 8 ottobre 1555) e per onorare la memoria dell'altro fratello Gabriele (m. 1531).

Il Franchetti così scrive:

« Questo magnifico monumento disegnato dal divino Michelangelo, [4] è ornato di finissimi marmi e di sei colonne di marmo orientale, mandate appositamente da Roma dal pontefice suddetto. Le cinque figure di bronzo sono di mano del celebre scultore Leone Leoni, detto il cavaliere Aretino, che trasse i suoi natali nella terra di Menaggio sopra il lago di Como. La statua di mezzo rappresenta Gian Giacomo in piedi che colla destra sostiene il lembo della veste militare e colla sinistra si appoggia all'elmo collocato sopra un tronco di albero. Ai due lati fra gli intercolonnii, sono due belle statue sedenti, *la Pace* e *la Virtù militare* [5] in atto mesto e dolente; le altre due più in alto figurano *la Provvidenza* [6] e *la Fama* e nel mezzo vedesi un bassorilievo pure di bronzo, dello stesso Leoni, rappresentante *la Natività di Cristo*. Egli operò parimenti gli altri due bassorilievi [7] e fece i due candelabri sopra le colonne laterali. Delle due iscrizioni a lettere di bronzo, l'una si riferisce a Gian Giacomo, l'altra a Gabriele, di lui fratello. » Ecco ciò che vi è detto:

JO. JACOBO MEDICI MARCHIONI MEREGNANI EXIMII ANIMI ET CONSILII VIRO · MVLTIS VICTORIIS PER TOTAM FERE EVROPAM PARTIS · APVD OMNES GENTES CLARISSIMO · CVM AD EXITVM VITAE ANNO AETATIS LX · PERVENISSET.

GABRIELI · MEDICI · INGENII · ET · FORTITVDINIS · EXIMIAE · ADOLESCENTI · POST · CLADEM · RHETIS · ET · FRANCISCO · II · SFORTIAE · ILLATAM · NAVALI · PRAELIO · DVM · VINCIT · CVM · INVICTI · ANIMI · GLORIA · INTERFECTO.

Negli *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente,* è riferita una

[1] Op. cit. Milano, 1619.

[2] Veggasi dalla pag. 66 alla 69.

[3] Questo Medici, uno degli ultimi capitani di ventura che ebbe l'Italia, è chiamato dagli storici col titolo di *Medichino* o *Medeghino* per distinguerlo dai Medici di Toscana, coi quali non aveva di comune che il cognome.

[4] Così s'è ritenuto da molti scrittori, ed anche dal contemporaneo Vasari, ma forse erroneamente. Da una novella del fiorentino Celio Malespini, che è l'85ª delle sue *Dugento Novelle*, pubblicate in Venezia nel 1609, si rileva che a Michelangelo Bonarroti sarebbe stato bensì offerto dal papa l'allestimento del disegno, ma si accenna che nell'atto stesso in cui egli dichiarava di non accettare l'onorevole incarico per la sua avanzata età, avesse proposto in sua vece Leone Leoni, « come ben adatto per simile impresa e più accomodato, massimamente abitando egli in Milano ». Si deve quindi ritenere che lo stesso Leoni abbia dato anche il disegno di così superbo mausoleo. Paolo Morigia nel suo libro *il Duomo di Milano* afferma infatti che il monumento dei Medici fu « inventato e lavorato per le divine mani del cavaliere Leone Leoni » (Milano, 1597, pag. 46).

[5] Detta anche *la Milizia*.

[6] Altri invece dicono *la Prudenza*.

[7] L'uno rappresenta l'*Adda*, l'altro il *Ticino*.

terza iscrizione, che fu tolta forse per ordine di san Carlo in ubbidienza alle costituzioni del concilio tridentino.[1] Essa diceva:

QVOD MAGNI HOC MEDICIS VOS CREDITIS ESSE SEPVLCHRVM
HAVD VERVM EST TANTVM NOMINA MARMOR HABET.
IPSE HEROS LIQVIDAS COELI SVBLATVS IN AVRAS
EXHAVSTA HIC POST TOT BELLA QVIESCIT OVANS.
EXCISAS ARCES ILLINC POPVLOSQVE SVBACTOS
DELETASQVE ACIES CASTRAQVE CAPTA SIBI.
ADMIRANS POTVI ME INQVIT SIMVL OMNIA SOLVS
SINGVLA QVORVM ALII VIX POTVERE DVCES.

Sulla cornice sottoposta alle prime due iscrizioni si legge:

PIVS · IIII · PONT · MAX · FRA · B · FIERI · I.

Il nome dell'artista autore di questo insigne monumento, vedesi scolpito sotto la cornice che sovrasta alla statua di Gian Giacomo

LEO · ARRETIN
EQVES · F.

Dagli *Annali* stessi della fabbrica del duomo si apprende che questo mausoleo fu compiuto nel 1564[2] e che costò 7800 scudi d'oro, oltre le sei colonne donate da Pio IV. L'atto di convenzione relativo a quest'opera grandiosa fu steso il 12 settembre 1560. Intervennero come parti principali il cardinale Morone e Gabrio Serbelloni quali delegati pontificii, e Leone Aretino, figlio di Giovanni Battista *milanese,* della parrocchia di S. Martino in Nosigia.

Con queste considerazioni, che ho tolto dalla mia opera, già pronta per la stampa, a illustrazione di Menaggio, mi sembra aver assicurato a quella ridentissima terricciuola l'onore di aver dato i natali a Leone Leoni; onore che, fino dall'anno 1868, il valente scrittore Carlo Perkins aveva già intravveduto doversi attribuire a quel comune sul lago di Como, nella rinomata sua opera col titolo *Italian Sculptors* e che ha voluto testè confermare nell'altro suo libro pubblicato a Londra nel 1883, *Historical handbook of italian sculpture.*[3]

Ed ora ecco il diploma di nobiltà concesso dall'imperatore Carlo V a Leone Leoni, ai di lui figli e discendenti all'infinito, di cui esiste l'originale nella biblioteca civica Bonetta di Pavia.

1549 - novembre - 2

« Carolus Quintus divina favente clementia, Romanorum imperator augustus, ac rex Germaniæ, Hispaniarum utriusque Siciliæ, Hierusalem, Hungariæ, Dalmatiæ, Croatiæ, Insularum Balearium, Sardiniæ, Fortunatarum et Indiarum, ac Terræ firmæ maris Oceani etc. Archidux Austriæ, dux Burgundiæ, Lothrici, Brabantiæ, Lymburgiæ, Lucemburgiæ, Gheldriæ, Wurtembergæ etc.

[1] Veggasi il vol. IV, pubblicato in Milano nel 1881, pag. 21.

[2] Era già finito invece fino dalla metà del gennaio 1563, avendo il Bertolotti trovato un atto di quitanza del 16 gennaio stesso anno per scudi 1422 pagati al Leoni, a compimento della somma a lui dovuta, come prezzo per l'esecuzione del lavoro che aveva assunto. Di Leone Leoni e delle sue opere parla con ammirazione il CICOGNARA nella sua *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX* (Venezia, 1816 in-fol. vol. 2 alla pag. 321). Nel volume 3º degli *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi* (Modena, 1865) leggesi un'importantissima memoria di A. RONCHINI intorno a Leone Leoni. Così pure ne parla il BERTOLOTTI nel vol. I della sua opera col titolo: *Artisti lombardi a Roma nei secoli* XV, XVI e XVII. Milano, 1881. (Vedi pagg. 261-269 e 298-301). Veggasi anche l'eccellente lavoro pubblicato dal marchese GIUSEPPE CAMPORI intorno agli *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi* (Modena 1855).

[3] London, 1883, pag. 351.

Comes Habspurgi, Flandriæ, Tyrolis, Arthesiæ et Burgundiæ Palatinus Hannoniae, Hollandiæ, Zeelandiæ, Ferreti, Kiburgi, Namurci et Zutphaniæ: Landtgravius Alsatiae, Marchio Burgoviæ et Sacri Romani Imperii etc. Princeps Sueviæ etc. Dominus Frisiae, Molinæ, Salinarum, Tripolis et Mechliniæ etc. Nostro et Imperii Sacri fideli dilecto Leoni de Leonibus Aretino familiari nostro continuo domestico Militi sive Equiti Aurato gratiam nostram Cæsaream et omne bonum. Etsi Sacra Imperialis Majestas, ea potissimum ratione in Romani Imperii culmine, tanquam in specula, constituta sit ut quos digne promereri animadverterit, eos singularibus gratiis et favoribus prosequatur, illos tamen ferventiori studio, cumulationibusq. beneficiis et muneribus afficere merito solet, qui non solum claro Maiorum suorum stemmate fideq. et observantia erga se, et Sacrum Romanum Imperium, verum etiam animi moribus clari et eximiis virtutibus præstantes habiti sunt, quiq. studium et operam suam illi et Sacro Imperio impendere non cessant. Proinde attendentes in primis generis et familiæ tuæ honestatem, ad hæc egregias animi, et corporis dotes, morum probitatem, et industriam, quantunq. nobis, et eidem Sacro Romano Imperio fide, observantia, studioq. deditus semper fueris, ac fidelem et gratam operam, quam nobis præsertim in arte Sculptoria et Statuaria cum magna nostra satisfactione hactenus navasti, quaeq. deinceps obsequia nobis præstare poteris et debebis, ac te praestiturum plane confidimus, haud immerito pro Imperiali nostra munificentia et liberalitate convenire existimavimus, te honesto quopiam, et peculiari dono, et congiario prosequi, nimirum quo et virtutis et meritorum tuorum condignam rationem habuisse videremur. Motu igitur proprio, ex certa scientia, animo deliberato, sano quoq. Principum et Procerum nostrorum et Imperii Sacri fidelium dilectorum accedente consilio, et de nostræ Cæsareæ potestatis plenitudine Te prænominatum Leonem de Leonibus filiosq. tuos legitimos utriusq. sexus tam natos quam nascituros, eorumq. hæredes et descendentes legitimos in infinitum nostros et Imperii Sacri veros Nobiles, Militares et Tornearios fecimus, creavimus, et constituimus, ac Nobilitatis nomine gradu, ordine, titulis, et fascibus insignivimus. Ac tenore præsentium facimus, creamus, erigimus, attollimus, et insignimus, vosq. iuxta humanæ conditionis qualitatem, Nobiles et tanq. de Nobili Militarium Tornneariorum genere procreatos dicimus et nominamus; ac ab universis et singulis cuiuscunq. preeminentiæ, status, gradus, ordinis, et conditionis fuerint pro veris Nobilibus haberi dici nominari volumus, et reputari. Volentes hoc et nostro Cæsareo statuentes edicto, ut posthac ubiq. locorum et terrarum tam in Judicio, quam extra, in rebus spiritualibus et temporalibus, ecclesiasticis, et prophanis quibuscunq. etiam si talia forent de quibus in præsentibus mentio specialis fieri deberet, omnibus et singulis privilegiis, honoribus, dignitatibus, officiis, juribus, libertatibus, insignibus gratiis, ac indultis uti, frui, et gaudere possitis et valeatis, quibus cæteri Sacri Romani Imperii veri Nobiles, Militares, Tornearii ludi capaces, a quatuor avis paternis et maternis geniti, et procreati utuntur et fruuntur, et ad quæ admittuntur et recipiuntur quomodolibet consuetndine vel de jure. Et ut status Nobilitatis vestræ luculentius splendescat, Tibi præfato Leoni de Leonibus, filiisq. tuis, hæredibus, ac posteris legitimis, et naturalibus antedictis, in perpetuum legitime descendentibus, gentilitia arma et insignia vestra hactenus per vos, ut accepimus, deferri solita, non modo approbanda et confirmanda, verum etiam augenda et ornanda duximus: atq. tenore præsentium approbamus, confirmamus augemus, ornamus, et in hunc modum deferenda concedimus, videlicet scutum lymbo albi seu



STEMMA DI LEONE LEONI

argentei coloris circumdatum et in medio fascia eiusdem albi seu argentei coloris per transver, sum, sectum: In cuius inferiori parte in campo azurei seu cœlestini coloris duo leones genuini sui coloris, erecti, se se invicem contuentes, rictibus apertis, linguis rubeis exertis et caudis post terga reflexis, pedibus anterioribus utrinq. in tria frusta fractam rotam albi seu argentei coloris teneant, quæ quidem avita familiæ vestræ insignia sunt: In vertice autem scuti, in aurei seu crocei coloris area, dimidiata aquila nigra, unius capitis, in anteriorem scuti partem flexi, rostro aperto, lingua exerta rubea, alis dispansis, et corona aurea coronata emineat: Et supra scutum galea aperta cancellata Tornearia, teniis et laciniis azurei seu cœlestini et aurei seu flavi colorum redimita, e cuius cono, serto ex ramis quernis, cum foliis et glandibus naturalis sui coloris, redimito: aquila antrorsum versa nigri coloris, alis dispansis, absq. pedibus et cauda eminet, collo monile aurei coloris cum gemma Zaphyro azurei coloris et rostro fulgur accensum gestans: Quemadmodum haec omnia in medio præsentium accuratius depicta cernuntur. Volentes etiam et decernentes, quod tu Leo, ac filii, hæredes, et descendentes tui utriusq. sexus nati, et nascituri in infinitum, legitime, huiusmodi arma et insignia sic a nobis approbata, confirmata, ornata, et concessa ex nunc in antea perpetuis futuris temporibus habere, ac deferre, eisq. in omnibus et singulis honestis decentibusq. actibus et expeditionibus Militarium armigerorum more tam serio, quam Joco, in Torneamentis, hastiludiis, bellis, duellis, singulari certamine, et quibuscunq. pugnis, vexillis, tentoriis, signis, anulis, sigillis signetis, per istromatibus, auleis, tapetis, monumentis, picturis, sculpturis, ædificiis, clenodiis, sepulchris, et universa supellectili vestra, et aliis in locis et rebus omnibus, pro vestræ voluntatis arbitrio, uti fruiq. possitis et valeatis, omni impedimento et contradictione cessante. Et cum Te præfatum Leonem motu proprio, ictu gladii ac manu et verbo nostro Militem, sive Equitem auratum creaverimus, præsenti quoq. Cæsareo edicto, eodem motu proprio ex certa scientia, ac Imperiali auctoritate nostra, Te Militem et Equitem Auratum facimus, creamus, erigimus, attollimus, et insignimus, ac aliorum Militum et Equitum Aurator. numero et consortio gratiose ascribimus, et aggregamus, Militarisq. cinguli et balthei decore, fascibus, titulis, insignibus ac stemmate Militiæ insignimus: accingentes te gladio fortitudinis et omnia ad hunc ordinem pertinentia ornamenta tibi conferentes, statuimus eadem autoritate nostra Imperiali, atq. decernimus, ut deinceps ubiq. locorum et terrarum pro vero Milite et Equite Aurato habearis, honoreris, et admittaris, possisq. et debeas pro susceptæ Equestris dignitatis ornamento, torquibus, gladiis, calcaribus, vestibus, phaleris, sive equorum ornamentis aureis, ac omnibus et singulis privilegiis, juribus, gratiis, immunitatibus, franchisiis, honoribus, dignitatibus, exemptionibus, et libertatibus uti, frui, et gaudere, quibus alii Milites sive Equites a nobis stricto ense, manu, et verbo nostro, ob virtutem, et benemerita, etiam in bello contra Infideles creati, et eiusmodi ornamentis insigniti gaudent, et fruuntur, et ad ea admitti ad quæ illi admittuntur quomodolibet consuetudine, vel de jure. Quo vero tu prænominate Leo gratiam nostram uberius agnoscas, et ad nobis inserviendum pronior efficiaris, Te in Familiarem et Aulicum nostrum continuum domesticum recipimus et assumimus, aliorumq. Familiarium et Aulicorum nostrorum domesticorum numero et consortio favorabiliter aggregamus. Decernentes ac volentes ut deinceps tanq. Familiaris noster, immunis et exemptus ab omni onere, gravamine, et oppressione sis, et esse debeas, ac omnibus et singulis privilegiis, gratiis, franchisiis, immunitatibus, præminentiis, libertatibus, et commodis uti, frui, et gaudere possis, et valeas, quibus cœteri nostri Familiares domestici quomodolibet utuntur, fruuntur, et gaudent, consuetudine, vel de jure. Mandantes universis et singulis Principibus, tam ecclesiasticis quam sæcularibus, Prælatis, Ducibus, Marchionibus, Comitibus, Baronibus, Nobilibus, Militibus, Clientibus, Capitaneis, Vicedominis, Præfectis, Procuratoribus, Advocatis, Officialibus, Quæstoribus, Antianis, Judicibus, Consulibus, Armorum regibus, Heraldis, Caduceatoribus, Civibus, Communitatibus, et deniq. omnibus nostris et Imperii Sacri subditis et fidelibus dilectis, cuiuscunq. praeminentiæ, dignitatis, status, gradus, ordinis, vel conditionis fuerint ut Te præfatum Leonem pro vero Milite et Equite Aurato ac familiare domestico nostro habeant, et reputent, eoq. titulo, ordine, ac dignitate, nec non una tecum filios, hæredes, et descendentes tuos antedictos in perpetuum, Nobilitate et armorum insignibus, una cum privilegiis, libertatibus, praeeminentiis, et Juribus prænarratis, libere, et absq. ullo impedimento, et contradictione, uti, frui, et in eis permanere sinant et permittant, et contrarium facere, seu attentare, aut has nostras literas infringere, aut violare

non præsumant, quatenus gratiam nostram charam habeant, et pœnam quinquaginta marcharum auri puri cupiant evitare: Quorum medietatem Imperiali Fisco, seu Aurario nostro, reliquam vero partem, Injuriam passi aut passorum usibus, toties quoties contra factum fuerit, decernimus irremissibiliter applicandam. Harum testimonio literarum, manu nostra subscriptarum et Sigilli Nostri Cæsarei appensione munitarum. Datum in oppido Bruxellis Ducatus Nostri Brabantiæ, die secunda mensis Novembris - anno Domini millesimo quingentesimo quadragesimo nono, Imperii Nostri trigesimo, et Regnorum Nostrorum trigesimo quarto.

« CAROLUS

« V.t C. ALENZINOTUS

« PIROVANUS R. »

al lembo leggesi:

« Pro Leone Aretino Militiæ Nob. familiaritas et arma. »

a tergo:

« Taxa assig. scut. auri quinquaginta sex sed quia pro merito moderatur ad scut. auri trigintaquinque. »

« ad Mandatum Cæsareæ et Catholicæ M.tis proprium
J. ABERNBURGER. »

CARLO DELL'ACQUA

NUOVI DOCUMENTI

Fra Mattia della Robbia

Il Compagnucci, il Vogel, il Servanzi Collio ed altri scrittori marchigiani attribuiscono a fra Mattia da Firenze l'altare robbiano esistente nella Collegiata di Montecassiano presso Macerata [1] di cui la presente riproduzione, quantunque imperfetta, può dare un' idea. Essendo ignoto questo fra Mattia come autore di terre cotte invetriate, non era il caso di dubitare di attribuzione capricciosa, ma era da credere invece, a meno di un errore grossolano, che l'attribuzione avesse fondamento in qualche documento a noi ignoto.

Infatti un documento riprodotto in fototipia in un catalogo di vendita del Gutekunst, [2] e sul quale già l'Anselmi richiamò l'attenzione degli studiosi, ci conferma l'esistenza di questo fra Mattia come autore di terre cotte invetriate, e ci fornisce altre informazioni sul suo conto, rivelandoci ch'egli era figlio d'Andrea e domenicano: il che dà luogo a credere ch'egli fosse un de' due figli d'Andrea della Robbia che, secondo il Vasari, vestirono l'abito di S. Domenico. Sotto il disegno della madonna che riproduciamo (pag. 83), incorniciata in un festone di foglie e di frutti, fra Mattia si obbligava di eseguirla *in terra dicta creta cocta invittriata et smaltata*, per Alberto Serra [1], e consegnargliela compiuta in sua casa, a Roma, entro il termine di due' mesi. Di una gran parte di lavori robbiani sparsi per l'Italia sappiamo essere stati fatti a Firenze e di là mandati ai loro luoghi: ma qui è evidente che fra Mattia teneva fornace in Roma.

« Die Quarta Iunij 1524 Fr. Mathias Andree de Florentia or.nis S.ti Dnicj, sponte etc. promisit etc. domino Alberto Serra Curie Causarum Camere apostolice notario presenti et domino meo ei construere et facere figuras supra designa-



ALTARE DI MATTIA DELLA ROBBIA
nella Collegiata di Montecassiano

1 Vedi A. ANSELMI — *A proposito della classificazione dei monumenti nazionali nella provincia d'Ancona.* Foligno, 1888. pagg. 23 e 56.

2 H. G. Gutekunst's Kunst-Auction in Stuttgart, N. 36. — *Catalog der reichhaltigen und ausgezeichneten Sammlung . . . des Herrn Cav. Gian Carlo Rossi in Rom.* Stuttgart, 1886.

1 Alberto Serra da Monferrato, secretario della Camera Apostolica e famigliare del card. Franc. Armellini Medici, come ri-

tas de terra dicta Creta cocta invittriata et smaltata de bonis et finis ac sufficientibus coloribus juxta predesignatum dessignum et melius in apparentia, ita quod vanum sit latitudinis Palmorum trium et Festonus cum cherubinis sit alterius palmi cum uno quarto, et quas figuras promisit facere de terra bona infra Quindecim dies et illas ostendere factas ex fresco, infra idem tempus ac subinde easdem invittriare, smaltare, coquere dupli ac omnia damna etc. Et Premissa fecit et facere promisit dictus Fr. Mathias pro pretio et solutione duorum ducatorum auri largorum, quos dictus dominus Albertus eidem solvit in presentia testium etc. et de quibus etc. Pro quibus etc. sed etiam ea que in generali obligatione non veniunt nec comprehenduntur et sub penis Camere apostolice obligavit cum juramento et constitutione procuratoris, et in se omnes suscepit censuras



MADONNA DI MATTIA DELLA ROBBIA

già nella raccolta Rossi in Roma

et perficere, ac eidem domino Alberto hic in Urbe ad domum habitationis sue consignare infra unum alium mensem cum dimidio exinde sequentem, alias teneri voluit ad restitutionem infrascripte pecunie, et ad penam ecclesiasticas cum mandato executivo etc. contra eum decernendo etc. Actum Rome in officio etc. presentibus gerardo poershom clerico Tullensis diocesis et Waltero Regis clerico tullensis diocesis testibus etc.

« Ita est fr. mathias manu propria. »

Il nuovo documento che appresso pubblichiamo ci assicura che il padre di Mattia era realmente Andrea della Robbia figlio di Marco, e ci dà notizia di un'altra opera *ex terra cotta vitreata ac smaltata*, di grandi dimensioni, ch'egli si obbligava di eseguire nel 1522 pel cardinale Armellini Medici, che aveva tra suoi famigliari quel notaio Alberto Serra a cui si riferisce il documento precedente.

« Die IX Julii 1522. - Venerabilis vir frater Mathias Andree Marci de Robbia, comunitatis florentine, ordinis sancti Dominici, sponte etc. promisit et convenit

sulta da atti notarili da esso rogati, non è nome nuovo alla storia dell'arte, poichè egli fece edificare da Antonio da Sangallo, all'angolo della sua casa tra la via de' Coronari e il vicolo del Micio, la famosa edicola detta l'*Imagine di Ponte*, ricordata infinite volte negli scritti e negli atti notarili del Cinquecento, entro alla quale Pierin del Vaga dipinse a fresco Gesù Cristo che incorona la Madonna. Nel basamento dell'elegante edicola di travertino, che sussiste ancora, si legge scolpito — *Albertus Serra de Monteferrato* —. La pittura di Pierin del Vaga non si vede più. Il Serra riparò in tempo del sacco a Castel S. Angelo, dove morì mentre stava preparando l'atto di obbligazione di Clemente VII verso i banchieri che prestarono al papa il danaro per la convenzione cogli spagnoli che doveva permettergli d'uscir di Castello. L'atto fu sottoscritto da Tommaso Paganuccio da Piacenza suo successore nell'ufficio di Notaro della Camera.

R.mo in Christo patri domino domino Francisco Armellino Medices, tituli sancti Calisti presbitero cardinali, sancte romane ecclesie Camerario, presenti etc., facere et fabricare statuas infrascriptas, videlicet, unam ad similitudinem Dei patris omnipotentis, aliam beate Marie virginis, alias octo ad minus cherubinorum circum circa dictas duas statuas, alias quatuor angelorum, unam sancti Laurentii et aliam sancti Francisci, magnas et altas juxta altitudinem sanctorum et non minoris altitudinis palmorum septem ad mensuram romanam. Et etiam bonas et pulchras, habentes pulchras figuras et bonos visus, et hoc ex terra cotta vitreata ac smaltata, ad usum statuarum et aliorum laborum quę et qui fiunt in la Robbia et ex bonis coloribus. Quas quidem statuas promisit fabricare et eidem R.mo consignare, ac in labore et opere (in loco) seu locis sibi per Rev. designatis in urbe ponere, suis risico et periculo, laboribus et expensis, preter quam in murando illas, infra quatuor menses proxime futuros. Et premissa fecit et facere promisit etc. pro precio et omnimoda solutione ducatorum quinquaginta monete veteris de carl. x pro ducato. Quos rev. p.tus promisit et eidem stipulanti etc. solvere hic Rome gradatim et successive, prout dictum opus efficiet, intra dictum tempus, omni mora cessante et exceptione remota. Et ex nunc idem dictus frater Mathias confessus est etc. se ad bonum conputum dicti precii ab eodem Rev., et per manus d. heredum Joannis Francisci de Martellis, Ludovici de Caponibus et sociorum, habuisse et recepisse ante rogationem presentis instrumenti, carlenos 40, de quibus etc. quietavit renuncians etc. et pro quibus etc. — Actum Rome in edibus predicti R.mi presentibus ibidem d. Ludovico Capone cive et mercatore florentino romanam curiam sequente, et R. D. Jo. Baptista de Martellis subdiacono apostolico testibus. »

(R. Archivio di Stato in Roma. *Atti di Alberto Serra.* Vol. 1840, p. 70.)

I due figli d'Andrea che, per testimonianza del Vasari, vestirono l'abito domenicano, furono secondo il Milanesi, Marco, che prese da frate il nome di Luca, e Paolo che prese quello di Ambrogio. Ha forse sbagliato il Vasari, e i figli d'Andrea fattisi domenicani furono tre e non due? Non mi par credibile questo errore, avendo il Vasari conosciuto di persona Andrea, e assai probabilmente i suoi figli. Noto invece che se è certo per documenti che fra Luca e fra Mattia furono domenicani e figli d'Andrea, la stessa certezza non abbiamo per frate Ambrogio, del quale nella Cronaca ms. del Convento domenicano di S. Spirito di Siena, citata dal Milanesi, manca l'indicazione della paternità.[1] Egli dunque poteva esser figlio di alcun altro dei della Robbia; e perciò, finchè almeno per nuovi documenti non si dimostri essere stato anch'egli figlio d'Andrea, convien sostituire nell'albero genealogico dei della Robbia il nome di fra Mattia a quello di frate Ambrogio.

1 « *Tempore memorati fratris Roberti, MDIII, factum fuit Presepium Domini in ecclesia, arte ac diligentia fratris Ambrosii de Rubia etc.* VASARI, Vol. II, pag. 181.

Parrà cosa strana che di questo fra Mattia della Robbia sia mancata sino ad oggi ogni notizia, tantochè il Milanesi, il Cavallucci, il Molinier e da ultimo il Bode nel lavoro magistrale che si pubblica in questo *Archivio*, non ne registrano il nome: nondimeno non è men certo ch'egli lavorava di figura in terra cotta invetriata, dall'anno 1522, in cui si obbligava di eseguir la tavola pel card. Armellini, al 1527, data dell'altare di Montecassiano. Egli dovette venire a Roma con suo fratello Luca, chiamatovi da Raffaello a fare i pavimenti delle Loggie vaticane, nelle quali pare che lavorassero insieme: infatti, nei pagamenti per quell'opera, troviamo un acconto dato a m.° Luca de la Robbia li 5 agosto 1518, e a' 10 settembre dello stesso anno un altro acconto « al frate de la Robia per il pavimento. »[1] Questo frate è da credere che fosse appunto fra Mattia.

La tavola d'altare pel cardinale Armellini Medici, con Dio padre e la Madonna con cherubini e angeli, e i santi Lorenzo e Francesco, dovette esser destinata alla chiesa di san Lorenzo in piscibus, sulla piazza di san Pietro. Sappiamo infatti che il cardinale, il quale aveva contiguo ad essa il suo palazzo, dove ora è quello del card. Pierdonato Cesi, riedificò la chiesa di san Lorenzo. Dei due santi della tavola, uno, san Francesco, vi stava pel nome del cardinale, l'altro pel santo titolare della chiesa. Questa fu rifatta dai Cesi nel 1659 e ceduta ai padri delle Scuole Pie; e del lavoro di fra Mattia non resta alcuna traccia. Se però, come è da credere, esso fu eseguito, e se non è andato distrutto, non sarà difficile rintracciarlo colle indicazioni e le misure del documento.

Il perugino Armellini,[2] a cui Leon X concesse di poter assumere il cognome e lo stemma dei Medici, fu legato delle Marche; e ciò potrebbe forse aver relazione coll'esistenza dell'altare di fra Mattia a Montecassiano presso Macerata. Nelle Marche potrebbero forse con frutto cercarsi altri suoi lavori. In Roma, non sappiamo se sieno da attribuire a lui o al fratello Luca i grandi tondi in terra cotta colorata, conservati ora nel Museo

1 E. MÜNTZ. *Raphael* p. 452, nota 1.

2 Francesco Armellini, di povera condizione, per le sue benemerenze verso il card. Giovanni de' Medici, fu da esso, divenuto papa, creato cardinale, assunto nella famiglia e nominato Camerlengo di santa Chiesa. Acquistò trista celebrità per le imposizioni con cui vessò il popolo, e per l'ingordigia del danaro che gli permise d'accumulare grandi ricchezze. Usuraio, avaro, su lui ricade in gran parte la colpa del sacco di Roma, per aver egli licenziato le milizie tenute a soldo da Clemente VII. Invaso il Borgo dalle soldatesche del Borbone, egli potè a stento salvarsi a Castel S. Angelo, dove fu tirato su in una cesta. Accorato per la notizia che le soldatesche gli avevano saccheggiato il palazzo e derubate le ricchezze, anch'egli, come il Serra, morì in Castel S. Angelo durante il sacco, e fu sepolto ivi, presso alla Traspontina.

Industriale di Roma,[1] ne' quali sono rappresentati l'anello col diamante, i tronconi, le penne, il giogo e la testa di leone, imprese di Leone X. Essi provengono dal Conservatorio delle Mendicanti, dietro al così detto Tempio della Pace; e come si trovassero là, avrò occasione di esporlo in uno studio sui palazzi e le ville dei Medici in Roma.

L'altare di Montecassiano, eretto, come dimostrano i santi Rocco e Sebastiano, in occasione di peste, porta in alto la data del 1527, ma fu compiuto, come si legge in un'iscrizione scritta in un gradino della tavola, solo cinque anni appresso, cioè nel 1532. Se sono esatte le relazioni di chi ha potuto esaminarlo, la tavola di mezzo e le figure della lunetta sarebbero di terra cotta verniciata, e non smaltata. Da ciò parrebbe che fra Mattia, morto forse di peste o nel sacco di Roma, non potesse compiere il suo lavoro, ed altri incapace di smaltare avesse incarico di far le figure. Ma ciò richiederebbe un attento esame dell'opera. Con questi documenti e collo studio dell'altare di Montecassiano non sarà forse difficile restituire a fra Mattia opere attribuite ad altri della famiglia, o rimaste senza attribuzione.

D. Gnoli

Ercole de' Roberti fa cartoni per le nuove pitture della delizia di Belriguardo

La più importante opera eseguita da Ercole Roberti, nel periodo 1486-96, è probabilmente la pittura della delizia di Belriguardo, di cui è parola in questo documento. La delizia era già stata ornata da Borso e prima da Lionello d'Este, al cui tempo esisteva l'anticamera detta delle Sibille, ricordata nella lettera seguente; ma don Alfonso d'Este, ché fu poi il duca Alfonso I, dovette pensare a trasformare, secondo il nuovo gusto, le decorazioni delle sale, o almeno di due salotti, che mettevano in una gran sala, ed erano precedute da anticamere. Il documento ci mostra Ercole Roberti, il caposcuola ferrarese, intento ai disegni de' cartoni; e don Alfonso, dimentico de' giuochi, delle passeggiate, osservare da mane a sera il pittore al lavoro. Don Alfonso doveva essere ammiratissimo dell'ingegno di Ercole, e tenerlo occupato oltre modo. A Isabella d'Este che sollecitava il pittore a compierle il ritratto del padre, rispondeva Bernardino Prosperi (28 maggio 1494) che don Alfonso « sempre li stava sopra » e non gli lasciava modo di attendere a quella pittura. Ma intanto venivasi così formando l'educazione artistica del principe che nel fonder bronzi, intagliare stipi per le sue collezioni di medaglie, dipinger maioliche trovò riposo alle cure dello Stato.

A. Venturi

1 Uno di questi tondi, colla testa di leone incorniciata dall'anello col diamante, è murato nel prospetto interno d'una casa in via dei Delfini, e si può vederlo dai pianerottoli delle scale della casa segnata col n. 36.

(Cancelleria ducale, Archivio proprio. *Carteggio dei Cancellieri, Segretari, etc.*, nell'Archivio di Stato in Modena).

« Ill.ma et Excoll.ma Madama mia.....

« Non vi poria maj dire a bastanza quanto sua ex.tia è intenta più cha più, a queste sue picture et come scripsi per laltra m.ro hercule li ha designato et designa una historia o fabula molto bella e grande suso uno cartone de folij reali incol.tj el quale ancora non è compito et egli è stato suso questj 4 die da la matina ala sira in la camera propria del nostro Ill.mo Sig.re Duca, assetado al suo desco dal lato de fora, e lo S.re Duca seria dal lato dentro del desco che maj non se ne parte, e per dicta cagione è stato quasi hora de disnare ogni matina quando lha odito messa, e dreto disnare ancora non se ne partì quasi maj: et questi die non ha maj cavalcato fora per dicta cason salvo che heri sira come intenderà vostra Sig.ria de sotto: ni lho maj veduto giocare a scachj, ma due sire o tre circa una hora de nocte ha lecto uno pezo un libro vulgare che si chiama Josepho che fa mentione de cosse et historie del testamento vechio. Si che Madama mia a mio parere questa sera una historia molto longa et fastidiosa per Nuj altrj che voressimo vedere et godere la presentia de sua Ex.tia continuamente et non la vedere tanto reserrata et occupata ad una sola cossa simile non siando de maiore portantia come la se sia. Et credo che questa cossa ni farà stare qui fino al mercuri sancto et anche da poj più che non voressimo, Tuta via siamo qui per obedire et cussj siamo apparechiatj continuamente.

. . . .

« Il se è mandato a tore a ferrara una bona quantità de asse e quarti e sesti per fare queste armadure de depinturj le quale tuta via se fano molto belle et molto adestrate da lavorarge suso cum grande comodità de li depintorj, et si se fano in tutj duj li salotj del Sig.re, zoe in quello che mete capo in la sala grande el quale si è facto de novo questo anno, et è a canto a lanticamara novamente depincta, laltro è quello che si era facto prima deverso el broilo a canto a lanticamera de le sibille, per che la camera dove dorme sua ex.tia è in mezo, et mo da ogni lato de epsa è una anticamera, et uno saloto si che pare che sua sig.ria li voglia fare depingere tutj duj come è dicto, per che a luno e laltro si fa le armadure da li depincturj.

. . . .

« Ex belreguardo XIIJ februarij 1493.

« Servulus Siverius »

(*foris*) « Ill.me et Ex.me Dominæ meo observan. Dominæ Ducissæ ferrarie etc. »

Guglielmo del Magro, miniatore, minia per Cecilia Gonzaga un officiolo; Amadio da Milano, orefice, ne orna la legatura

Di Guglielmo Giraldi, detto il Magro, miniatore ferrarese, discorsero già il Campori, il Cittadella, l'Antonelli ecc. A lui e alla sua scuola appartengono gran parte delle miniature de' corali della cattedrale e della biblioteca di Ferrara.

I corali della biblioteca di Ferrara provengono in gran parte dalla chiesa della Certosa, ed è notevole specialmente la gran Bibbia che fu incominciata a miniare circa l'anno a cui questo documento appartiene. Amadio da Milano, l'orafo che servì per lunghi anni Niccolò III, Lionello, Borso ed Ercole I d'Este, ornò l'officiolo, miniato da Guglielmo Giraldi, di borchie e del fermaglio d'argento. Il miniatore e l'orafo prediletti dagli Estensi con la loro arte abbellirono il libriccino di devozione donato a Madonna Cecilia Gonzaga.

A. Venturi

mccccLxviiij

(Archivio di Stato - Camera D.le-Registro (EE) de' *Mandati e Spesa* de lo Offitio del Spectabile Marco de Galaoto ducale Maistro Camarlengo de lo anno 1469, C.e 89.)

« A Madona Cicilia fiola che fo del Signore messer Carlo da Gonzaga e donato dal prefacto Nostro Signore

« Uno officiolo de nostra dona scripto de bona litera in bone carte Miniato e ligato dignamente il qualle per quanto comisse la Sua Excelentia se li e facto fare in la spesa di quello appresso apparira. Et fo principiato de lo anno 1467 come appare al libro Spesa del deto anno a C.e 98.

« Miniadura e ligadura del dicto officiolo da M.° Guielmo miniatore adj x de Zugno al libro EE, a C.e 83. L. 22 — 4.

« Azullo et broche de argento per lo dicto officiolo da M.o Amadio da Milan al lib.o EE, Carte 122. L. 1 — 13.

« De lo dicto officiolo appare Comission per lista facta adj 9 de Novembre signada dal N.o Ill.mo Signore posta in Filza p. N°. 91. »

Ludovico Mazzolino pittore della chiesa di Santa Maria degli Angioli in Ferrara

Nel seguente e in altri documenti a noi noti Ludovico Mazzolino è chiamato Bigo mazolin. Non si può dubitare che non sieno la stessa persona; che il pittore che dipingeva nella chiesa di Santa Maria degli Angioli nel 1508, non sia lo stesso pittore de' quadretti, tanto ricercati alla fine del cinquecento e in seguito, dai collettori romani. Più non esiste l'opera di cui è parola nel seguente documento, il quale però manifesta come il pittore de' piccoli Presepi, delle piccole storie della vita di Gesù, nel primo periodo della sua vita, si fosse dedicato ad opere decorative.

A. Venturi

(Archivio di Stato - Camera Ducale. *Munizioni e Fabbriche.* Registro 1508. C.e 86.)

« † IHS m.v.°viij adj vi dexembre.

« Spexa de la giesia di Sancta Maria dj anzoli de dare adj dito Lire centoCinquanta de marchexana per tanti faciam bonj per epsa a m.° bigo mazolin dipintore per lo amontare dj avere dipinto a tute soe spexe le octo capele che son versso li musti et per havergo depinto la naveta denanzi a dite capele et etiam per avere dipinto li pilastri de la nave grande in la parte che è soto li archi et li archi et con tre figure dj santj per cadaun archo et ja arma duchale, et per avere dipinto octo frixi di fuora via a dite 8. capele. L. CL. s... d.

« Spexa de la giesia dj anzoli in Lib.o (110).

« M.o Bigo mazolin dipintore in L.o (6). »

(Ibidem - loc. cit.)

« M.° Bigo mazolin dipintore de dare adj dito Lire sesanta de marchexana per luj faciam bonj al nostro Ill.mo Signore per tanto pano chel spectabile girolimo ziliolo ge ha fato dare per conto dj la giesia de Sancta Maria dj anzoli in sino adj 5 dexembre - Videlicet. L. LX. s... d.

« M.o bigo mazolin in Libro (62).

« Illu.mo Signore nostro in L. (65). »

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

W. Bode - **Desiderio da Settignano und Francesco Laurana** (Estratto dall' « Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen » IX Band, IV Heft e X Band, I Heft). Berlin, 1888-89.

Il Vasari, parlando delle opere di Desiderio da Settignano, scriveva: « egli, similmente di marmo, ritrasse di naturale la testa della Marietta degli Strozzi, la quale essendo bellissima, gli riuscì molto eccellente. » Nel palazzo degli Strozzi in Firenze esisteva un busto che si ritenne per quello nominato dal Vasari e fu portato undici anni fa nel museo di Berlino. Già allora il Bode ebbe ad esprimere dei dubbi in proposito; ed ora nel presente suo studio egli viene a parlare di questo e di altri busti esistenti nel museo di Berlino o in altri luoghi, e cerca di distinguere nettamente le sculture di Desiderio da Settignano da quelle di Francesco Laurana. Di questa ricerca che è di alto interesse per la storia dell'arte italiana, stimo bene di dare ai lettori dell'*Archivio* un esteso riassunto.

L'autore comincia con l'enumerare una serie di busti, i quali, senza portare una firma che ci faccia conoscere il loro autore, tuttavia mostrano i caratteri particolari dei lavori di Desiderio da Settignano. Il primo di essi è quello di una giovane donna, acquistato dal museo di Berlino nel 1842; esso fu attribuito a Donatello; ma l'A. confrontandolo con lavori accertati di Desiderio, quali le stupende figure di giovani sul frontone della tomba Marsuppini in Santa Croce e ai lati del tabernacolo in S. Lorenzo, non esita ad ascriverlo con tutta certezza a questo maestro.

Dimostrato per tal modo che questo busto è opera di Desiderio, il Bode attribuisce allo stesso artista alcuni altri busti che presentano le stesse particolarità caratteristiche del primo. Tali sono: uno bellissimo in pietra calcarea, pure nel museo di Berlino; a quanto ne dice l'A. ed a quanto si può anche giudicare dalla splendida eliotipia in cui esso è riprodotto, appena ve n'è altro del Quattrocento che gli si possa paragonare, e l è lavorato con tanta maestria e finezza, con tale accuratezza fin ne' più minuti particolari, che è una vera meraviglia. Di questo busto l'A. ci fa conoscere un altro esemplare in marmo, in possesso di Earl Wemyss a Londra; esso somiglia al busto di Berlino soltanto nel capo, e, non essendovi traccia di rottura fra la testa e il tronco, il Bode crede probabile che il capo sia veramente il ritratto ed il resto sia lavorato su un altro modello qualunque. Peccato che non si conosca il nome della donna rappresentata in quel capolavoro; appare molto probabile però ch'essa sia una principessa d'Urbino, quando si consideri la foggia del vestire e l'acconciatura, che sono quelle d'una nobile dama, e il luogo di provenienza che è precisamente il palazzo d'Urbino.

Busto di giovane donna nel Bargello a Firenze: per l'atteggiamento, la foggia del vestire e l'acconciatura è in strettissima relazione con i due del museo di Berlino, e si deve ritenere proveniente dall'officina di Desiderio; però nell'esecuzione, specialmente del capo, è di molto inferiore ad essi; dovrebbe quindi piuttosto essere lavoro di un allievo di Desiderio.

Probabilmente sono della stessa provenienza parecchi busti di stucco e tela su perno di legno, uno de' quali nella collezione Dreyfuss a Parigi, un secondo nel museo del Louvre, pervenutovi al principio dello scorso anno dalla collezione di S. Goldschmidt. Grazioso e molto simile alle figure della tomba Marsuppini, da riferirsi quindi a Desiderio da Settignano, è il busto in marmo di un adolescente nel Bargello a Firenze. Come uno dei pochissimi lavori in rilievo di Desiderio, l'A. indica la testa d'uomo dal naso adunco, in profilo, esposta da pochi anni nel Bargello. Quanto ai busti di fanciulli, il ricercare quanti di quelli che generalmente passano per lavori di Donatello, provengano invece da Desiderio, sarebbe cosa troppo lunga; però, fra i molti, l'A. ritiene come opere di quest'ultimo il bel fanciullo della collezione Dreyfuss a Parigi e il fanciullo che ride, in possesso del signor Eugenio von Miller a Vienna.

Tutti i busti finora nominati, che, per il loro carattere e per le analogie con lavori certi di Desiderio da Settignano, sono stati dall'A. attribuiti a questo artista, non mostrano invece alcuna analogia col busto prima nominato del museo di Berlino, detto di Marietta Strozzi e ritenuto opera di Desiderio. Al contrario l'A. enumera una quantità di busti che sono con questo nella più stretta relazione, e che per le loro proprietà di stile e di esecuzione sono da riferirsi ad un solo artista. Le particolarità caratteristiche che distinguono questo secondo gruppo dal primo, sono: la posizione dura del capo leggermente piegato in avanti, gli occhi semichiusi, la bocca serrata e quasi senza vita; nell'esecuzione poi è notevole la forte politura delle carni, il panneggiamento lavorato in fretta e soltanto in parte compiuto, e, nella maggior parte di essi, la pettinatura e il modo di lavorare i capelli, che in alcuni portano ancora le tracce del colore; sono pure caratteristici gli zoccoli alla base, ricavati dallo stesso pezzo di marmo e che

si somigliano moltissimo l'uno all'altro nella forma e nella sagoma.

Quello che più di tutti si avvicina al busto detto di Marietta Strozzi è posseduto dagli eredi di Alessandro Castellani in Roma e proviene da Napoli; anch'esso, come quello di Berlino, è fornito di zoccolo, e soltanto in questo vi sono delle figurette differenti; del resto entrambi si somigliano tanto, che può ritenersi che rappresentino la stessa persona. Altro busto simile, in marmo, è quello nel Bargello, che porta nello zoccolo la leggenda: DIVA BAPTISTA SFORTIA · VRB · RG·, e che rappresenta quindi la seconda moglie di Federigo da Urbino; altro senza zoccolo nella raccolta Ambrasiana a Vienna, simile anch'esso meno qualche differenza, quale quella della reticella in cui sono raccolti i capelli. Più grazioso è quello del Louvre, coi capelli racchiusi in una cuffia. A quest'ultimo sono somigliantissimi nelle fattezze e tradiscono la mano dello stesso artista due altri busti, uno trovato a Napoli nel 1883, ora nella raccolta André a Parigi, l'altro recentemente trovato dal prof. Salinas in un monastero della Sicilia e da lui acquistato per il museo di Palermo. In questo museo si trova anche l'unico busto d'uomo che il Bode ritiene di poter attribuire con certezza all'autore di questo gruppo: un giovane dalle belle sembianze femminee, gli occhi semichiusi, la testa in posizione alquanto rigida, il volto liscio e rotondo; esso fu acquistato come il precedente dal prof. Salinas.

Se l'uniformità della concezione e della riproduzione non ci ammonisse ad usare della massima prudenza nel ravvisare in questi busti uno od altro personaggio, confrontando queste tre ultime sculture col noto busto della collezione Dreyfuss che porta la scritta DIVA BEATRIX ARAGONIA, si potrebbe ritenere che in tutte tre sia raffigurata questa figlia di Ferdinando I re di Napoli, e nel busto di Vienna si potrebbe vedere la stessa, soltanto in età più avanzata, forse quando era già moglie di Mattia Corvino.

La metà anteriore di una testa di donna in marmo fu veduta dal Bode nel 1871 nella collezione del barone Garriod a Firenze, ed anch'essa somiglia molto al busto detto di Marietta Strozzi, e più ancora a quello del Louvre. Questa maschera è affatto simile a quella acquistata dal museo di Berlino presso un antiquario di Firenze e ad altre cinque trovate da L. Courajod nel mezzogiorno della Francia; la somiglianza di queste maschere è così grande, che l'A. le attribuisce senza esitazione ad uno stesso artista, non solo, ma crede che rappresentino la medesima persona, probabilmente quella che è raffigurata nella maggior parte dei busti prima nominati. Egli ritiene inoltre che tutte queste maschere di marmo sieno state destinate ad altrettanti busti, nei quali il resto della testa ed il corpo erano lavorati con un materiale meno costoso.

Di tutti i busti e di tutte le maschere di questo secondo gruppo si può accertare o per lo meno congetturare con probabilità che provengano da Napoli, o dalla Sicilia, o dal mezzogiorno della Francia; è evidente quindi la loro relazione con la casa d'Anjou o d'Aragona; farebbe eccezione quello detto di Marietta Strozzi nel museo di Berlino proveniente dal palazzo Strozzi in Firenze; ma l'A. non crede che esso rappresenti veramente quella donzella, e spiega l'origine di tale denominazione e della sua presenza a Firenze con il fatto che Filippo Strozzi, durante il suo soggiorno in Napoli e anche dopo, fu in stretta relazione con quella corte. L'artista dunque lavorò a Napoli, in Sicilia e nella Francia meridionale; a quanto si può arguire fu molto favorito alle corti principesche, e la sua attività è da porsi fra il 1460 e il 1480. Da queste conclusioni l'A. viene al nome dello scultore e medaglista Francesco Laurana, il quale, come confermano i documenti pubblicati in questi ultimi anni dallo Heiss, era occupato in lavori di scultura in Sicilia negli anni 1468, 1469 e 1471; si trovava nel 1474 a Napoli, dove eseguì una statua della Madonna per la cappella di Santa Barbara nel Castelnuovo; e finalmente fra il 1478 e il 1480 compare nei conti del re Renato come « tailleur d'ymages. »

A questo punto l'A. ci dà una breve caratteristica di Francesco Laurana, che, come è dimostrato da tutti i suoi lavori, fu uno de' più importanti fra gli artisti che promossero il rinascimento in Francia ed ha il merito di averlo fatto sorgere in Sicilia, dove la sua influenza fu grandissima. Le sue medaglie non si possono, per pregio artistico, paragonare a quelle dei migliori medaglisti italiani, come le sue grandi statue ed i suoi rilievi non si possono mettere accanto ai lavori dei grandi maestri fiorentini del Quattrocento; però i suoi busti di donna, se per vivacità e per finezza d'osservazione sono di molto inferiori a quelli dei maestri fiorentini, tuttavia per grazia e semplicità di espressione, per gusto nella disposizione e per la straordinaria perfezione, segnatamente nel modo di trattare le carni, hanno un carattere tale che ne distinguono facilmente l'autore da tutti gli altri scultori del rinascimento.

La conclusione alla quale è giunto il Bode attribuendo al Laurana i suddetti busti è avvalorata dal confronto che egli fa tra essi e i lavori certi di questo artista, segnatamente le figure di donna, quali le statue della Madonna nell'ultima cappella della navata sinistra nel duomo di Palermo, nella chiesa del Crocifisso a Noto, e via dicendo. Per finire, la giovane principessa della casa d'Anjou o d'Aragona, ritenuta finora Marietta Strozzi, nel museo di Berlino, è, secondo il Bode, il capolavoro di Francesco Laurana, e perciò merita di stare accanto allo stupendo busto prima nominato di Desiderio da Settignano.

Qui finisce il primo de' due studi pubblicati successivamente dal Bode nell' « Annuario dei rr. musei prussiani. » Nel secondo, che porta il sotto-titolo: *Il vero busto di Marietta Strozzi*, l'A. richiama la nostra attenzione sopra un busto in stucco proveniente da Firenze, recentemente donato dal signor Weisbach al museo di Berlino, il quale, non solo mostra nello stile e

fin ne' più minuti particolari la mano dell'autore del busto in marmo acquistato da quel museo nel 1842, e che l'A. ha antecedentemente dimostrato lavoro di Desiderio da Settignano, ma ha anche qualche somiglianza con la persona in quello raffigurata; il fatto che lo stucco porta tracce di correzioni eseguite dall'autore conduce a credere ch'esso sia uno studio per un busto in marmo, e dalla sua somiglianza col suddetto busto in marmo, somiglianza che non è tanto grande da poter ritenere che entrambi rappresentino la stessa persona, l'A. crede poter arguire che i due busti siano il ritratto di due donne diverse, appartenenti però alla stessa famiglia. Quale sia questa famiglia, non si può nemmeno arrischiare di supporre; però il fatto che le due sculture provengono da Firenze e che le figure mostrano molto espresso il tipo delle nobili dame fiorentine di quel tempo (si confrontino gli affreschi del Ghirlandaio nel coro di Santa Maria Novella), permette di congetturare che si tratti di una famiglia fiorentina. Il busto in stucco supera quello di marmo per maggiore freschezza e finezza di esecuzione, segnatamente nella testa. Se al modello in stucco abbia fatto seguito un busto in marmo, finora non si sa; non è però impossibile che in Firenze si riesca ancora a trovarlo.

Il Bode aveva già compiuto questo studio, quando gli giunse l'improvvisa notizia che nella villa del Boschetto presso Firenze, appartenente al principe Strozzi, s'era trovato il vero busto di Marietta Strozzi. Egli corse immediatamente a Firenze e potè constatare che il busto, lavorato in marmo, non è che una ripetizione di quello in marmo acquistato dal museo di Berlino nel 1842. Esso ha sofferto guasti non lievi: la punta del naso è mozzata; parte della capigliatura a destra ed a sinistra manca; la superficie del marmo è divenuta scabra ed in alcune parti macchiata. La somiglianza col busto di Berlino non è però perfetta, e l'A. crede che, come Benedetto da Majano ne' due busti di Filippo Strozzi, esistenti l'uno a Parigi l'altro a Berlino, e come Francesco Laurana ne' due busti, uno della raccolta di Berlino l'altro degli eredi Castellani, adoperarono il primo soltanto come studio preparatorio, così abbia proceduto in questo caso anche Desiderio. Il naturalismo che si osserva nel busto di Berlino è ancora più fortemente espresso in quello recentemente trovato; anche nella foggia del vestire c'è qualche differenza. Dalla parte di dietro si vedono ancora le tracce dello scalpello, e, a quanto si può congetturare, i capelli non ricadevano, come nel busto di Berlino, in una breve e grossa treccia, ma erano fasciati da una leggera benda.

È vero che il nuovo busto non ha, come non ha pure quello di Berlino, una iscrizione che ci dia il nome della persona rappresentata o quello dell'artista. Ma, siccome il Vasari ci narra che Desiderio eseguì il busto in marmo di Marietta Strozzi, e siccome dei due busti provenienti da casa Strozzi quello che prima era l'unico conosciuto non può rappresentare quella donzella e non proviene da Desiderio, così è almeno probabile che in questo busto recentemente trovato e nella copia di esso nel museo di Berlino ci sia conservata la vera effigie di lei. La probabilità diviene maggiore, quando si rifletta che questi busti portano impresso in modo particolare il carattere dei lavori di Desiderio, e che l'età della fanciulla è precisamente quella, in cui lo scultore dovette averla rappresentata.

In ogni modo l'A. ritiene che anche il busto recentemente donato al museo di Berlino dal signor Weisbach rappresenti Marietta Strozzi; esso si avvicina più al busto acquistato da quel museo nel 1842, che a quello ultimamente scoperto. A giudicare dall'età della persona rappresentata, il busto di casa Strozzi è chiaramente il primo, quello in stucco l'ultimo; e questa gradazione mostrano pure i tre busti per rispetto artistico.

Perchè l'artista abbia eseguito due o tre riproduzioni di uno stesso busto, e dove si trovasse dapprima quello acquistato nel 1842, sono due domande a cui difficilmente si troverà la risposta. Ma esse si riferiscono a questioni di secondaria importanza, le quali, dice il chiaro autore « non devono guastarci la gioia di aver detto l'ultima e definitiva parola su due delle più gentili e perfette opere del primo periodo del rinascimento e di averne quindi tratto delle deduzioni per conoscere uno dei più grandi artisti di quel tempo. »

E dividiamo anche noi la gioia dell'erudito scrittore che con tanto amore s'occupa dell'arte nostra.

G. Coceva

D.r Paul Kristeller - **Die Strassburger Bücher-Illustration** im XV und im Anfange des XVI Jahrhunderts. Leipzig. Verlag von E. A. Seemann, 1888.

Trattando delle incisioni di Strasburgo nel secolo xv e nel principio del xvi, l'A. si propone come scopo principale, non già di far notare alcuno dei migliori prodotti dell'arte dell'incidere in legno di quel tempo, bensì di determinare in generale lo stile della scuola di Strasburgo e quello dei singoli gruppi di essa; ed è un giusto principio questo da cui l'A. è partito. Per tal modo egli ha condotto il suo paziente ed accurato lavoro tenendosi sempre strettamente al metodo proposto; perciò nessuno sviamento, nessuna divagazione; la ricerca procede seria e sicura, fondata sempre su documenti e su dati di fatto; va lodato quindi il dottor Kristeller per questa sua pubblicazione, che, per il sistema nel quale è tenuta, si potrebbe felicemente prendere a modello da quanti s'occupano di tali studi.

L'A. comincia col dividere gli stampatori di Straburgo, per rispetto alle incisioni, in due gruppi: appartengono al primo quelli, le cui incisioni mostrano un carattere speciale, quelli che adoperano le incisioni in numero alquanto grande impiegandovi apposite officine, quali J. Grüninger (1494-1531), B. Kistler, M. Hupfuff (1498-1516), J. Knoblouch (1500-1527) e J. Schott; il secondo gruppo è formato da quegli stampatori che,

abbisognando soltanto di poche incisioni, le prendevano a prestito o le facevano eseguire da altri, di modo che queste non avevano un carattere speciale; tali sono J. Prüss il vecchio, M. Schurer, i due M. Flach ed altri.

Seguono in altrettanti capitoli: lo sviluppo stilistico della incisione in Strasburgo. Il primo gruppo principale, di Grüninger. Il secondo gruppo (da Kistler a Schott). In fine l'autore ha diligentemente compilato un elenco dei libri illustrati a Strasburgo, dei quali i primi quattro senza data e senza indicazione del luogo e dello stampatore, gli altri del 1477 al 1506, in tutto 644.

A facilitare l'uso del libro è aggiunto in fine un elenco degli stampatori, uno delle illustrazioni riprodotte che sono 39, ed un indice dei nomi e delle cose.

È veramente un nuovo e buon volume aggiunto alla serie di quelli finora pubblicati dal Seemann sotto il titolo generale di « Contributi alla storia dell'arte. »

A. V.

MICHELE FALOCI PULIGNANI - **Le Arti e le Lettere alla Corte dei Trinci.** Ricerche storiche. Foligno, Salvati, 1888.

Ragionevolmente l'A. dice nella *Introduzione* che si è trascurato lo studio della coltura dell'arte nelle minori repubbliche e nei minori principati d'Italia all'epoca del Rinascimento; e lo scritto amoroso ch'egli dedica alla Corte dei Trinci, che per tutto il XIV secolo e per una parte del XV dominarono in Foligno, torna a prova del suo asserto. Il palazzo Trinci, restaurato al principio del secolo XV e adornato con magnificenza, forma oggetto dello studio dell'A., specialmente le stanze di esso colorite con grandi istorie, di cui illustra con diligenza e dottrina il soggetto. Si trattiene poi sulla cappella del palazzo dipinta da Ottaviano Nelli, sul soggiorno del beato Angelico a Foligno, e sul maestro Bartolomeo di Tommaso, che nel 1430 colorì una tavola per Rinaldo di Corrado Trinci, già nota al Crowe e Cavalcaselle. L'A. discorre anche dell'oreficeria e della zecca a Foligno, e dei letterati che fiorivano alla piccola corte, della coltura dei prelati pontifici che governavano la città, poi che furono cacciati i Trinci, e degli umanisti del secolo XV. Si potrebbe desiderare che l'A. si fosse addentrato nello studio artistico delle opere a cui accenna; ma è giusto augurarci che ne' contributi del letterato e dell'erudito alla storia dell'arte, sempre si trovi tanto scrupolo nelle ricerche e tanta larghezza di cognizioni.

O. MARUTI

LUIGI ALBERTO GANDINI - **Tavola, cantina e cucina della corte di Ferrara nel quattrocento.** Saggio storico. Modena, Società tipografica, 1889.

L'A. presenta, com'egli dice, un modesto contributo alla storia generale dei costumi, dopo aver frugato nei registri di guardaroba, di spezieria, di dispensa, di cucina della corte estense. Lo studio non manca di importanza anche per l'arte, specialmente per quanto riguarda gli oggetti e gli adornamenti da tavola. Sugli adornamenti da tavola avremmo desiderato anzi che l'indefesso ricercatore avesse fornito indicazioni maggiori, e si fosse trattenuto ad esempio a discorrerci, con quel largo corredo di cognizioni ch'egli certo possiede, su quello scultor mantovano, detto Policrete, che a Ferrara attendeva spesso a far con zuccheri figure allegoriche ed altro per la mensa ducale. (Cfr. ad es. *Memoriale*, 1491, P. P. P., a. c. 259). E così avremmo desiderato che dagli inventarii avesse desunto notizie maggiori sugli argenti da tavola, ossia che il ch. A. ce le avesse fornite, senza timore alcuno di tornarci a noia. L'utilità della ricerca avrebbe tenuto desto lo spirito del lettore. E certo pensando alla magnificenza delle argenterie delle mense ducali, quale si può arguire dai *Cataloghi e inventarii* del Campori, la curiosità del lettore non può a meno di essere grandemente stimolata.

O. M.

GIUSEPPE ZOCCO - **Archeologia ed Arte.** Saggio sull'archeologia in Italia e fuori e i restauri nelle arti. Roma, tip. Aldina, 1888.

Nel libricciuo di 63 pagine, l'A. sfiora troppi problemi, accenna alla rinfusa a troppe cose, si interrompe con troppe citazioni, mette in serqua troppi nomi perchè possa essere serbato un giusto equilibrio nella trattazione. E le citazioni non sono sempre nè utili nè scelte; e dell'arte del medio evo e del rinascimento l'A. non discorre quasi, intento come si dimostra tutto all'archeologia. Ma tuttavia l'A. mostra molto entusiasmo e un certo criterio, e se si dedicherà seriamente agli studi potrà tornare utile alla causa dell'arte.

O. M.

CARLO DONATI - **Il Bassano.** Lettura all'Accademia Olimpica di Vicenza nella tornata del 20 gennaio 1888. Vicenza, Burato, 1888.

L'A. con disinvoltura discorre di Jacopo Bassano, riportando giudizi sul suo conto, che non hanno importanza per lo studioso, quali ad esempio di Giuseppe Mazzini e del Gautier; non mostrando di avere un'idea chiara e precisa del posto, che compete al pittore nella storia dell'arte e del valore degli scrittori citati. Non solo, ma lo mette a riscontro con artisti che non hanno a che vedere con lui, per chiunque scriva non apoteosi ma verità, ed abbia l'occhio educato da attenta e generale osservazione delle opere pittoriche. Purtroppo l'A., come tante altre persone, mostra ingegno, coltura, ma non di saper trattare con metodo un tema d'arte. Anche le conferenze devono essere oggi, a costo di essere fischiate, meno liriche, meno accademiche, meno vuote.

O. M.

MISCELLANEA

Un medaglione di Agostino di Duccio. — Nel Museo di Rimini sta un medaglione in marmo (n. 70), ritenuto d'epoca classica, ma che ci sembra ad evidenza opera d'Agostino di Duccio, che a Rimini, nel tempio malatestiano, lasciò il miglior saggio dell'arte sua. A chi confronti il busto di Augusto, rappresentato nel medaglione, non può sfuggire la stretta affinità ch'esso ha specialmente con le teste delle Sibille, della terza cappella a sinistra nel tempio predetto. Come quelle, ha la testa allungata, lustre e levigate le carni, i capelli a nastri, il mento sviluppato, l'orecchio basso col padiglione schiacciato, la corona a razzi molto distanti l'un dall'altro, piatti e stretti, finanche la stessa forma lunga delle lettere della scritta DIVVS AVG · PATER.



Questo medaglione accresce la nota dei lavori compiuti da Agostino di Duccio a Rimini, che furono oggetto di molto studio a Charles Yriarte. Però non ci sembra che sia ancora unanimemente accettata la parte che spetta al maestro nelle cappelle del tempio, per la ragione forse di certe disuguaglianze di fare che si manifestano nell'opera sua, per certe affinità che egli tiene con gli scultori colleghi. In generale però può ammettersi che le prime cappelle appartengano ad un artista differente, forse al Ciuffagni, grossolano nel modellare le teste enormi, con grandi occhi senza il segno delle pupille, con le chiome scarmigliate, a grandi ciocche pesanti, con le vesti a stiacciato, di forme senza proporzioni; le seconde cappelle a un secondo artista, più spiccatamente donatelliano, con figure di fanciulli grassi, tronfii, adiposi, aventi occhi con iride incavata, capelli a riccioli; le terze cappelle in cui principalmente operò Agostino di Duccio, vincono di gran lunga le altre, per la finezza de' particolari, per la modellatura accurata delle figure, che sono graziose, con vesti e manti ragionevolmente determinati, con pieghe fluttuanti.

Queste figure sono in stretta simiglianza con altre della facciata di S. Bernardino a Perugia pure di Agostino di Duccio, entro rettangoli, composte, proporzionate, con manti e veli talora a onde, che sembrano criniere avvolgenti i corpi delle statue.

Il medaglione era probabilmente nel timpano di un arco; ma nessuna notizia sicura trovammo della sua provenienza. A. V.

Vendita della collezione Paar. — Negli ultimi giorni di marzo, si procedette in Roma alla vendita della collezione del conte Luigi Paar, già ambasciatore d'Austria. Fra i numerosi oggetti della collezione, pochi però meritavano l'attenzione dello studioso e dell'amatore. Ricorderemo un grande avorio, rappresentante la Madonna in atto di fasciare il bambino e con la culla di esso sulle ginocchia: il rarissimo oggetto è di scuola francese, della fine del secolo XIII. Fra i quadri, notavansi due dipinti di Vittorio Crivelli, l'uno più forte di colore, ma senza firma; l'altro rappresentante S. Bonaventura, vestito di abiti vescovili, in atto di tenere l'albero della croce, con un monaco divoto, di piccole proporzioni, in ginocchio innanzi a lui. Questa pittura reca in basso la scritta OPVS · VICTOR · CRIVELIV · VENETII. Fra le ceramiche erano notevoli un piatto faentino, con S. Girolamo nel fondo convesso, emblemi ed arabeschi attorno; e un altro piatto a riflessi metallici, della bottega di Giorgio Andreoli, con rappresentanza consimile, e con la data 1533 nel rovescio. Ricorderemo infine un frammento di un corale, ossia una miniatura rappresentante il Crocefisso, la Vergine, la Maddalena, S. Giovanni e quattro angioli, sul fondo ad arabeschi dorati. In basso leggesi la firma del miniatore NICOLAUS. F. Nel catalogo della collezione pubblicato in Roma dalla tipografia A. Befani (1889), la miniatura è ascritta a Nicola Roverbella o Nicolò di Tommaso, allievo di Simone Memmi; ma in-

vece essa è con tutta certezza di Nicolò da Bologna miniatore, che a Bologna, nel Museo Civico, nell'Archivio di Stato; a Modena, nella biblioteca Estense, a Padova e altrove, lasciò saggi di sè. Visse quel miniatore nelle ultime decadi del secolo XIV e nelle prime del susseguente. Fu biaccoso assai, e rappresentò figure con certe bocche leonine, caratteristiche della sua maniera.

A. V.

Restauro di un quadro di Andrea del Sarto nel Museo di Berlino. — Il signor Hauser, restauratore nelle rr. gallerie di Berlino, ha compiuto testè molto felicemente il restauro di un quadro di Andrea del Sarto. Il quadro (n. 246, *Madonna in trono circondata da santi*) era passato a quel museo dalla collezione di Jacques Lafitte, il noto banchiere di Luigi Filippo, nel 1836, e già prima era stato ritoccato. Fu restaurato poi una seconda volta nel 1867, ma tanto male, che divenne molto oscuro ed in alcune parti invisibile. La vernice allora adoperata fu ora dal signor Hauser rimossa con l'ottimo sistema Pettenkofer;[1] rimossi egualmente i primi ed i secondi ritocchi, si trovò la pittura in uno stato molto migliore di quanto si sarebbe potuto credere: in generale, meno qualche piccola parte, le teste e le carni sono ancora ben conservate, ed i guasti si limitano al fondo ed alle vesti. Per tal modo si potè eseguire il restauro in condizioni relativamente favorevoli, ed esso è riuscito perfettamente.

Il dipinto è stato avvicinato ancor più al suo stato primitivo, togliendone dalla parte superiore un pezzo di tavola alto circa 30 centimetri che, come risulta da documenti, vi era stato aggiunto nel 1845, perchè si credeva che il quadro fosse stato in origine più grande; dimostrata priva di fondamento questa ipotesi, si fece giusta cosa nel togliere quella aggiunta.

C.

Antonio e Paolo Sparapani, pittori. — Nell'*Arte e Storia* (Anno VIII, n. 5) è stampata una notizia del can. prof. Milziade Santoni intorno a due pittori umbri sconosciuti: Antonio Sparapani ed il figlio Paolo, da Norcia, i quali hanno insieme dipinto un quadro nella chiesa abbaziale di S. Paolo nel Castello di Fiastra, circondario di Camerino, e vi hanno apposto un'iscrizione col loro nome.

Il prof. Santoni scrive che di questi pittori del secolo XV (del resto, aggiungiamo, assai deboli), non v'è altro ricordo nè nell'Umbria, nè nella Marca, nè nel resto d'Italia, come può rilevarsi dalle opere del Lanzi, del Ricci e del Guardabassi.

Però nella *Storia della pittura in Italia* dei signori Cavalcaselle e Crowe, che il prof. Santoni s'è dimenticato di consultare, trovansi ricordati anche i pittori Sparapani (vol. IV, pag. 346, nota 2; trad. ital.) e le loro pitture in una cappella della chiesa di S. Francesco in Toscanella, portanti un'iscrizione dalla quale si rileva che le dette pitture furono fatte « per la mano de Johanni de Sparapane et Antoniu suo filiolu de Norcia » e che l'opera « a di dodici de magiu fo fornita. » Abbiamo dunque non soltanto due, ma tre Sparapani pittori: Giovanni, Antonio e Paolo; una serie che va dall'avo al nipote; onde si viene a conoscere che nella famiglia degli Sparapani l'arte o, in questo caso, la professione della pittura si tramandava di padre in figlio, in modo però che questi non si sentiva in obbligo di perfezionar la maniera di quello, ma soltanto di continuarla.

N. B.

Antica porta gotica del duomo di Forlì. — L'antica porta, opera di Marin Citrino, dello stesso artista di cui discorse il Cantalamessa in questo periodico, costruita nel 1465, a spesa degli Ordelaffi, fu tolta dal luogo, al tempo della ricostruzione del duomo, e collocata da prima nella corte del palazzo degli studii, poscia ne' sotterranei dello stesso. È desiderabile che presto torni alla luce la porta dell'insigne architetto e scultore veneto.

O. M.

Pulpito antico della chiesa di S. Venanzio in Camerino. — Erano i frammenti del pulpito trecentistico abbandonati in una legnaia: si conservavano sette formelle rettangolari, e sette tabernacoletti terminati da un baldacchino, includenti una statua, sorretta da un angioletto che serve da mensola. Furono venduti dal parroco della chiesa a un antiquario di Bologna. Così, prima, per l'ignoranza del parroco della chiesa, l'opera artistica giaceva negletta; poi, in onta alle leggi, venne trasportata altrove e lasciata in balia di un antiquario.

O. M.

Restauri alla villa bentivogliesca, detta il Poledrano. — Della villa del Poledrano fu dato appena qualche cenno dagli storici di Bologna e della famiglia Bentivoglio. Ora il cav. Rubbiani, notissimo per il fervòre con cui studiò, illustrò, restaurò monumenti bolognesi, è stato incaricato di dirigere i restauri alla principesca villa. Levate certe tramezze di muro in un salone, sono apparsi, danneggiati nel colore, alcuni frammenti di pitture, in tanti campi, che arieggiano il fare di Lorenzo Costa. L'opera riparatrice è arrivata tardi, purtroppo perchè di molte pitture di cui si aveva qualche notizia, dal Gozzadini anche, non rimane più traccia. Tuttavia sarà degna cosa la conservazione delle reliquie rimaste della villa di Giovanni II Bentivoglio.

O. M.

Una cornice del Formigine ad un'ancona del Francia. — Siamo assicurati che l'antico adornamento intagliato dal Formigine, che inquadrava la celebre pala d'altare commessa da Gian Galeazzo Bentivoglio al Francia, verrà trasportato dalla chiesa della Misericordia alla pinacoteca di Bologna, e che entro

[1] Vedine la notizia in questo *Archivio*, anno I, fasc. IV, pag. 144.

esso sarà ricollocata la tavola del pittore bolognese. È da deplorare che la predella del Costa, che vi sottostava, sia stata portata lungi da Bologna, alla galleria di Brera in Milano. Con essa sarebbe ripristinata, ricomposta integralmente l'antica ancona. O. M.

Una replica del quadro di Gian Francesco de' Maineri di Parma. — Nella collezione Barberini in Roma, negli appartamenti privati, trovasi una Madonna col bambino e S. Giuseppe, che riproduce con poche varianti il quadro posseduto dal sig. avv. Testa in Ferrara, e di cui fu fatta parola nell'*Archivio*. Anche questo, come quello del Testa, non è attribuito al vero autore. O. M.

Quadro del Palmezzano nella chiesa di Castrocaro (circondario di Rocca S. Casciano). — Il quadro rimase a quella chiesa sino a qualche anno fa; ma poi il patrono pensò di venderlo e combinatosi col parroco, mise in atto il suo divisamento. Ma, secondo quanto si racconta, le autorità sono sulle traccie del quadro. Meglio tardi che mai! O. M.

Una sentenza della Corte d'Appello di Roma. — In questo periodico, il nostro collaboratore A. Venturi parlò del candelabro della chiesa di Santa Maria della Pietà in Cori, e conchiuse dicendo che il tribunale di Velletri aveva fatte le prime vendette dell'arte. Quel tribunale aveva condannato il parroco, assolti gli antiquarii; e allora ricorsero in appello tanto il parroco che il Pubblico Ministero. Fu rigettato nel l'udienza delli 25 febbraio p. p. l'appello del parroco, e accolto quello del Pubblico Ministero; cosicchè tanto il parroco che gli antiquari furono condannati alla multa di scudi centocinquanta romani. È una buona lezione!

O. M.

Il calice donato da Niccolò V alla cattedrale di Fabriano. — Sino all'anno scorso, esisteva nella cattedrale di Fabriano l'antico piede del calice, donatole da Niccolò V; ma quel prezioso cimelio fu dal capitolo de' canonici offerto al pontefice, in occasione del suo giubileo sacerdotale. Altri potrà chiedersi se era in facoltà di quel capitolo di donare ciò che da più di quattro secoli era conservato in quella chiesa; ma noi deploriamo che si sia fatto omaggio al pontefice di opera che tornava a lustro di Fabriano. Le opere d'arte conviene possibilmente conservarle nel luogo ove stettero sin dall'origine. Donare ciò che fu donato da un papa illustre ciò che era storicamente annesso alla cattedrale fabrianese, può essere generosità, ma di uomini che hanno perduto la memoria. O. M.

Vendita dei marmi della facciata della casa Bressanelli in Mantova. — La casa posta sul corso Vittorio Emanuele in Mantova, al n. 46, ora di proprietà Bressanelli, già dei conti Porta, e anticamente edificata dal giureconsulto Francesco Bonati, era adorna nella facciata di marmi scolpiti con la più grande finezza, negli ultimi anni del secolo XV. Il proprietario attuale ha rimosso quei marmi dal loro posto, e in parte li ha venduti a un antiquario di Firenze. La bella, la storica casa è rovinata. O. M.

Chiesa di S. Maria Nuova in Gubbio. — Pochi giorni fa nella chiesa di S. Maria Nuova, registrata fra i monumenti nazionali della provincia di Perugia, cadde una trave, la quale poteva danneggiare l'affresco di Ottaviano Nelli, pittore eugubino, che lasciò in esso la manifestazione più completa del suo talento artistico. Fortunatamente, a quanto ci è riferito, l'opera ben conservata del Nelli non ha subito nessuna avaria, ed ora si procede alacremente alla riparazione del danno.

E. A.

Codice greco miniato di Rossano. — È a nostra cognizione che i canonici del capitolo di Rossano avevano già iniziate trattative per vendere il famoso codice greco, purpureo, sul quale essi non devono avere altro diritto che quello di tenerlo in consegna, diritto che si è fatto loro opportunamente riconoscere. Il codice composto di 188 fogli di pergamena, della misura di metri 0,307 di altezza per m.' 0.26 di larghezza, contiene tutto l'evangelo di S. Matteo e parte di quello di S. Marco (fino al versetto XIV del XVI cap.), ed è scritto con bei caratteri unciali, argentei, su fondo purpureo. Preziose sono le miniature che lo adornano, poichè oltre a ben 40 figure de' profeti che preunziarono Cristo, trovansi pure 15 composizioni rappresentanti gli ultimi fatti de'la vita di Cristo; un ornato con in giro i busti de' quattro evangelisti, ed una intestazione in cui è figurato S. Marco scrivente sotto l'impulso d'una figura allegorica, che rappresenta forse l'Ispirazione. Tali miniature sono tutte trattate con una certa larghezza di disegno e facilità di pennello, in modo da mostrare che la tecnica antica non era ancora perduta: le storie evangeliche sono interpretate con una certa libertà, anche messe a confronto con le stesse storie rappresentate dai primitivi sarcofagi cristiani, sulle porte di S. Sabina, nei mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna ecc. Manca però l'idealità delle primitive pitture delle catacombe e delle sculture dei sarcofagi del III e del IV secolo, dei mosaici di S. Maria Maggiore, ove sono pure rappresentate molte scene dell'antico e del nuovo testamento; delle miniature della Genesi di Vienna e della Bibbia Cottoniana, che al pari di questi mosaici risalgono al V secolo; e v'è anche minore idealità che nelle porte di S. Sabina (in cui tuttavia si mostra una certa tendenza al verismo, specialmente nel Cristo Crocifisso fra i due ladroni), e nei mosaici accennati di S. Apollinare Nuovo: tutto è nel nostro codice concepito con grande naturalismo, con espressioni caratteristiche di volti, con un certo eccessivo movimento dato ad alcune figure, con qualche durezza di contorno e trascuratezza di disegno, come pure, certe volte, con disposizioni simmetriche di pieghe; onde scorgiamo il principio d'una

nuova maniera, e già si vede prenunziata quell'arte che chiamiamo bizantina e che diede poco dopo i mosaici del S. Vitale a Ravenna e quelli della Chiesa de' SS. Cosma e Damiano in Roma; gli avori della celebre Cattedra di Massimiano; le miniature del Ms. Siriaco del Monaco Rabula, esistente nella Laurenziana, e quello del Codice di Cosmas Indicopleuste nella Vaticana.

Tali caratteri, uniti a quelli delle lettere unciali, quasi tutte di forma larga, quadrata, e delle poche abbreviazioni, che incontriamo soltanto nelle parole più comunemente usate, danno quasi la certezza che il prezioso Codice non sia posteriore alla prima metà del secolo VI; e fu probabilmente eseguito in Alessandria, dove in quel tempo fiorivano le lettere e le arti cristiane, e portato forse dai monaci basiliani, che in Rossano ebbero antichissima sede.

Il Codice, di cui gli Italiani non avevano mai riconosciuto l'alto valore, fu nel 1880 convenientemente illustrato dai Sigg. Gebhardt ed Harnack (*Evangeliorum Codex graecus rossanensis etc.* - in 4.°, Leipzig), e poco dopo dal Kondakoff (*Histoire de l'Art byzantin*, pagina 114 e segg.).

E. A.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Ancora un concorso pel monumento di P. Cossa. - Il Museo artistico-industriale di Napoli. - Complemento del palazzo Marino a Milano. - Commemorazione funebre di Carlo Pellegrini. - Esposizione di pittori-incisori a Parigi. - Concorsi artistici a Milano.

Nella precedente mia cronaca io lasciava prevedere che forse non sarebbe rimasta chiusa ancora l'èra dei concorsi e degli studî pel monumento a Pietro Cossa. E non mi era ingannato. Il Comitato di questo monumento infatti ha riaperto un nuovo concorso per la presentazione dei bozzetti, la quale dovrà essere eseguita dal 20 al 30 del futuro mese di maggio. Un *giur* inappellabile, composto di nove membri, da nominarsi per due terzi dai concorrenti e per un terzo dal Comitato, procederà alla scelta. L'autore del progetto adottato avrà la commissione della statua: quegli che seguirà per merito immediatamente dopo di lui, riceverà un premio di 500 lire. Speriamo che questa volta si riesca ad ottenere un modello accettabile, e che, finiti finalmente i concorsi, si possa subito metter mano alla esecuzione del lavoro.

— Il giorno 7 di febbraio venne inaugurato a Napoli il Museo artistico industriale, donato a quel Municipio da Gaetano Filangieri, principe di Satriano. Il discorso inaugurale è stato pronunziato dal fondatore stesso e donatore del Museo, al quale han risposto il Prefetto della Provincia e il rappresentante del Sindaco, signor comm. Arlotta. L'illustre Gladstone accorse anch'egli a questa festa artistica, e presa la parola in pura lingua italiana, lodò la istituzione del Museo, ed augurò alla propria patria di potere anch'essa registrare nei suoi fasti esempi di splendida generosità, come quello testè dato dal Principe Filangieri.

Il Museo con le annesse officine occupa alla Poggeria i locali stessi nei quali risiedeva già la Accademia navale di Napoli. La facciata di questo Stabilimento sarà tutta adornata in maiolica; e questo lavoro, che si spera veder terminato nel prossimo anno, sarà nel suo genere il più grande di quanti altri siano stati fatti finora in Europa.

— A Milano sono stati iniziati i lavori pel completamento decorativo del Palazzo Marino, ove risiede quel Municipio. Il progetto è dell'architetto Luca Beltrami. Gli artisti fanno voti perchè, compiuto esternamente il grandioso edificio, venga anche nell'interno restaurato e rimesso, quale fu inalzato, dall'insigne architetto Galeazzo Alessi perugino.

— Una perdita dolorosa si è avuto a deplorare in quel ramo speciale dell'arte che può dirsi la sua parte comica, cioè la caricatura. Carlo Pellegrini, celebre caricaturista italiano, è morto a 50 anni in Londra, ove avea saputo acquistarsi una fama, una popolarità che in questo special genere di lavori nessuno, o ben pochi, han saputo raggiungere. Carlo Pellegrini era di Capua, e apparteneva a una distinta famiglia. Il patrimonio ereditato rimase così scarso alle voglie di *Carluccio* come lo chiamavano i suoi amici, che egli, vedutone il fondo, pensò di recarsi a tentar la sorte in Inghilterra. Quivi giunse nel 1863 con scarsissimo peculio e senza intender nè pronunziar verbo d'inglese. Due formidabili ostacoli per arrivare ad ottener qualche cosa in quel paese, e specialmente a Londra. Ma egli non si sgomentò, nè perdette per questo il suo buon umore: chè anzi, mettendo a profitto gli studi fatti e le naturali sue disposizioni, cominciò a pubblicare caricature dei più noti uomini della sterminata metropoli. Quando apparve quella del Disraeli, la fortuna del Pellegrini fu fatta. Perchè seguendo le regole della più squisita educazione, accoppiata al più bizzarro ingegno, egli era giunto a rappresentare il celebre uomo di Stato senza goffaggine alcuna e senza nulla affatto di offensivo; ma nel tempo stesso in modo così festivo ed ameno, che non potevasi guardare senza ridere, e il primo a divertirsi fu Disraeli medesimo. Lord Palmerston subì la sorte eguale. La fama del Pellegrini crebbe così a

dismisura; ma diventò assolutamente gigante, quando egli espose la statuetta del ministro Lowe, cancelliere dello Scacchiere, eseguita in creta nello studio di un suo amico, il conte Gleichen. Il cancelliere era rappresentato in piedi, sopra una scatola di fiammiferi, ed appariva così somigliante, e con tanto garbo e con tanta leggiadria messo in caricatura, che il successo fu addirittura enorme. La statuetta fu riprodotta a migliaia di esemplari e il Pellegrini fu proclamato senza contrasti il primo caricaturista del Regno Unito.

E *Carluccio* si mise di nuovo per la via della agiatezza e della opulenza. Lavorava per il più famoso giornale umoristico inglese, la *Vanity Fair*, e firmava le sue figure col nome di *Ape*, che in inglese significa *Scimmia*. Ogni caricatura gli era pagata dai sei agli ottocento franchi: taluna fu pagata fino mille cinquecento. L'alta società inglese non sdegnò di accoglierlo nel suo seno, tanto che era ammesso in Corte, divenne amico intimo del Principe di Galles e fece parte dell'aristocratico *Marlborough Club*, composto di soli cento amici de l'Erede della Corona d'Inghilterra. Ma sembra che una sera lo spensierato artista si permettesse uno scherzo sorpassante i limiti fino ai quali può spingersi la gravità britannica, e da quel momento in poi la sua stella cominciò a impallidire: l'amicizia del Principe di Galles fu perduta, e il Pellegrini, la cui prodigalità non si è mai smentita, è morto in istato assai diverso da quello cui avrebbe potuto giungere, se avesse saputo mantenersi i vantaggi acquistati col suo grande ingegno e col suo indefesso lavoro.

— Andiamo ora in Francia, e parliamo di una esposizione artistica (chè questo è il secolo delle esposizioni) di un genere nuovo, almeno pei francesi: chè in Inghilterra già qualche cosa di simile è stato fatto e si fa. Parlo della esposizione dei pittori-incisori, apertasi in via Laffitte, sotto gli auspici del sig. Durand-Ruel. Lo scopo di questa esposizione, che è riuscita importantissima, è stato quello di dar luogo agli incisori più valenti di mettere in piena evidenza la loro personalità e l'abilità loro nella parte che, usando un termine affatto burocratico, dirò *di concetto* nell'arte. Si sa che generalmente agli incisori non si accorda che un merito affatto manuale di esecuzione; poichè la incisione essendo un'arte quasi esclusivamente riproduttiva, chi la esercita non fa che copiare le composizioni altrui: nella qual cosa può mostrarsi abilissimo senza però produrre mai nulla di originale. Si sono vedute talvolta, è vero, delle incisioni eseguite sui disegni stessi dell'incisore: ma la regola generalmente ammessa è che l'incisore deve vivere di semplici riproduzioni. Non son più i tempi nei quali un Rembrandt o un Carlo Lorenese non esitavano ad esercitare il vasto loro ingegno alla punta secca o all'acqua forte: gli artisti che van per la maggiore sdegnerebbero adesso dar mano al bulino e render da se stessi riproducibili a centinaie di copie le loro composizioni originali.

Con la esposizione della via Laffitte si è inteso a Parigi di dar lustro novello a una classe nella quale non mancano gli ingegni potenti e originali, e di farli conoscere al pubblico, come già si usa da molto tempo in Inghilterra. Ma in Inghilterra vi sono amatori di stampe originali, che in questo genere di produzione artistica non esitano a profonder rilevanti somme di danaro: lo che in Francia non avviene: ed è curioso il notare come la massima parte delle incisioni da essi acquistate esce dalle officine di Parigi ed è opera di artisti francesi. Nulla di più naturale quindi del desiderio di mettere in evidenza i meriti di questi, mediante una mostra speciale.

Questa peraltro non si è limitata alle sole incisioni; ma ha contemplato pure dei quadri, i quali però sono fattura di incisori. In queste tele ciascuno rivela quello stile speciale che lo distingue anche nelle sue incisioni.

Troppo lunga sarebbe la serie degli artisti che in questa mostra si sono veramente distinti: tal serie comprende i nomi dei più abili illustratori d'opere letterarie, i più originali disegnatori di quei pubblici avvisi che ogni giorno più tendono a diventare vere opere d'arte, e i più rinomati calcografi e litografi della Francia. Ai quali si aggiungono pure molti artisti congeneri d'altri paesi, fra i quali si noverano inglesi, olandesi, americani. Nessun italiano: e pure credo che non manchino nel nostro paese artisti incisori che potrebbero onorevolmente sostenere il confronto con gli stranieri. Proclivi come siamo alla imitazione degli usi e costumi degli altri, non potremmo noi pure, sull'esempio di Londra e di Parigi, organizzare qualche mostra del genere di quella sulla quale mi son trattenuto finora? Ciò servirebbe a tener desta la emulazione fra i nostri artisti incisori, e avviarli gradatamente a quell'alto grado di abilità cui son pervenuti i loro colleghi dei più industri e laboriosi paesi.

— Dalla R. Accademia milanese delle Belle Arti è stato pubblicato il programma dei concorsi per l'anno corrente. Il primo, di pittura, della istituzione Canonica, ha per soggetto il *Maglio*, interno di officina metallurgica: premio 2200 lire. Il secondo, di architettura, della istituzione suddetta, chiede un progetto di casamento da affittarsi, decorosamente ornato: premio 1100 lire. Il terzo, della istituzione Mylius, ha per tema una pittura d'animali, a scelta del concorrente: premio L. 1200. Il quarto, della istituzione medesima, ha per soggetto un paesaggio illustrato da qualche episodio: premio L. 1200. Per la istituzione Girotti si pongono in concorso una medaglia, col premio di 500 lire, e un'urna cineraria artisticamente lavorata, col premio pure di 500 lire. Per l'istituzione Mylius finalmente, si pone a concorso la esecuzione in affresco di cinque ritratti di celebri artisti col premio di L. 1000 ciascuno. Le speciali condizioni di ciascun concorso possono leggersi nella *Perseveranza* del 19 di questo mese. Come si vede, gli artisti di buona volontà hanno aperto davanti un campo abbastanza ampio, per dar prova del loro valore.

Febbrajo 1889 C. Galeazzi

ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI IN ROMA

Al palazzo di via Nazionale si sono aperte a pochi giorni di distanza una dall'altra, due mostre di belle arti; a destra di chi entra quella che s'intitola - *in Arte libertas* - a sinistra la 50ª degli *Amatori e Cultori delle belle arti* a Roma.

È dovere dirlo, non senza un qualche rincrescimento: se i quadri non mancano e magari anche a qualcuno parran troppi, i buoni sono pochi: si è detto, per quella degli *Amatori* in ispecie, che la commissione incaricata di accogliere i lavori abbia questa volta proceduto alla scelta con molto rigore.

Veramente non si direbbe, o bisogna conchiudere che non si è mai abbastanza rigorosi; d'altronde non si comprende come siano stati ammessi certi lavori così lontani da ogni senso d'arte.

Ma non è nostra intenzione, nè si addirebbe all'indole del periodico, di dare una vera rassegna su questa contemporanea manifestazione dell' arte: già abbiam messo per così dire le mani avanti in modo, da non far temere una lunga serie di nomi e di cose; eppoi, per esser giusti, queste pubbliche mostre si ripetono con troppa frequenza obbligando esse gli artisti, tanto per non esser dimenticati, a farsi vivi con qualunque cosa, non offrendo loro invece che miseri compensi. Una volta avevano almeno il vantaggio di mettere in evidenza qualche giovane artista. Ma se nella *in Arte libertas* c'è qualche affermazione individuale, qualche tentativo, se più o meno riuscito vedremo poi, in questa degli *Amatori e Cultori* sono sempre i soli artisti vecchi, aventi già un nome chiaro nell'arte, che attraggono ed interessano maggiormente.

Ma noi dobbiamo giudicare quello che c'è, non quello che vi avremmo desiderato: cominciamo dunque il cômpito nostro dalla scultura, la quale non si presenta molto felicemente in nessuna delle due mostre: in quella degli *Amatori e Cultori* c'è di buono una testa di *Abissino* del Ferraresi, modellata con spirito e con sapere. Decorativamente plastica una testa del Cifariello: *Esaurimento*; simpatico per ingenuità di fattura, per solidità di costruzione un ritratto del Tuaillon; non privi di valore i busti di Ezekiel: ma poi molti lavori insignificanti e molta chincaglieria: troppa anzi!

Sopra, al primo piano, comincia la sfilata dei quadri. Primo fra tutti quello del Bezzi: *Sole morente*, in cui l'effetto, ottenuto senza esagerazione e senza violenze, può dirsi perfettamente raggiunto: è l'artista che ormai sa il conto suo, ed ama forse troppo di mostrarlo. Poi Biseo col suo *Deserto*, Petiti con tre paesi di larga e solida fattura, Vannutelli con un ritratto di una fanciulla, fine e distinto, e il quadretto, fra gli altri, *La Primavera* dove una bambinaia protende le braccia per cogliere dei fiori da un albero, così giusto, per il valore dei *bianchi*, e così frescamente primaverile che può dirsi fra le cose più interessanti della mostra. E Joris con lavori molto accurati nell'esecuzione se non sempre veri, e Marius de Maria con due quadri uno intitolato *Sole calante* (un pollaio a Terracina) che pare un pezzo d'arazzo messo in cornice, l'altro il *Portico d'Ottavia*, non privo di qualità ma assolutamente falso per certi toni aranci che saltano dalle finestre delle case lontane al colletto di uno dei passanti sino all'occhio anche poco educato dell'osservatore.

Lancerotto vorrebbe essere il continuatore e l'imitatore di Favretto; ma dal maestro troppo si discosta per trascuratezza di esecuzione e per mancanza di quell'intimo sentimento d'arte, che faceva così care a tutti le opere del pittore veneziano. Faccioli ha un'infelice testa che intitola: *Ai tempi del primo impero*, Cabianca, le sue Monacelle; non mancante però di sentimento vero il quadro suo: *È pazza*. Ferrarini due paesi un po' trascurati nella fattura ma non privi di luce, e Ferrari Carlo un quadretto intitolato *Fra le rose* con una monaca a un terrazzo, tutto coperto di fiori, di coscienziosa e studiata esecuzione

Gli acquarelli non mancano: mancano invece i veramente buoni: in questa sala però fermano addirittura per serietà e verità d'esecuzione, certe acqueforti di un artista tedesco, lo Stauffer Bern. e certi suoi studi di teste a disegno così potentemente ritratte e così vere che formano l'attrattiva migliore di questa prima mostra. E un altro tedesco, il Lembach, ottiene il primato nell'altra, *in Arte libertas* per i quattro suoi ritratti: uno a disegno, due a pastello, finissimi entrambi, e uno a olio di una fattura così larga e così solida, e con tanta forza e succo di colore da farci ricordare i nostri ritrattisti antichi della più bell'epoca.

Leighton ha pure un ritratto di modellatura larga e franca, ma troppo eguale di colore. Biseo espone qui pure alcune sue impressioni di Oriente, fra cui v'hanno alcune che son veri e propri quadretti. Cabianca ripete la sua nota simpatica, Ricci ha il quadro *la raccolta delle olive* e due migliori studi di paese; Morani, i *Lavori di Maggio*, tela che se non può dirsi completa, non è certo mancante di qualità e di promesse liete; Coleman qualche acquarello fra cui *il levar del sole* e il *mattino*, Cellini una sua *fantasia*, e Costa due ritratti molto felici, e qualche bello studio in cui è riprodotta la campagna romana senza la deplorata esagerazione del vero.

Nè mancano disegni. fra cui bellissimi due del compianto Serra, e qualcuno di Costa, di Biseo, di Morani e d'altri.

La scultura poi in questa mostra, ha soli tre nomi: Rosa con tre studi di teste, e una figurina di una *Psiche* molto elegantemente mossa e sicuramente modellata, il Cencetti quattro studi, e il Biggi delle terre cotte.

Questi brevi cenni avranno dato una idea al lettore dell'importanza e della utilità di queste mostre: utilità e importanza molto dubbie; e ora, quasi che queste due non bastassero, se ne sta per aprire un'altra, quella degli acquarellisti in Roma. Se l'annunzio può essere accolto lietamente giudichi il saggio lettore.

I. B. S.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Edit. Laziale

IL GRUPPO DEL LAOCOONTE E RAFFAELLO



LA LEGGENDA di Laocoonte, di cui troviamo la più antica menzione in Aretino di Mileto, poeta epico che visse verso la metà del secolo VIII a. C., ci rappresenta i compagni di Enea, in un banchetto, lieti, quando due draghi comparvero, e strozzarono Laocoonte ed uno dei figli suoi. Più tardi, la leggenda si rispecchia in Bachilide, che fa convertire in uomini i serpenti mossi dalle isole Calydre contro Laocoonte e la moglie; e finalmente Sofocle dà alla leggenda popolare una forma definitiva.[1] Non è giunta a noi la tragedia; ma vuolsi che l'argomento sia esposto nel racconto d'Igino (grammatico alessandrino che visse in Roma a' tempi di Augusto), in cui Laocoonte, fratello d'Anchise, ha i suoi figli sacrificati dall'ira di Apollo, per aver lui preso donna, contro al volere del Dio, cui serviva come sacerdote: accorso in aiuto de' figli, egli stesso è divorato dai serpenti. E ciò, soggiunge Igino, fece dire ai Troiani che Laocoonte fosse stato punito per avere colpito con l'asta il cavallo di Pallade. Il classico gruppo, che riproduce la tragica scena, non deriva, secondo il Robert, dal dramma di Sofocle, che riunì la versione di Arctino e di Bachilide; ma il Robert, per giungere a siffatta conchiusione, non ammise che la seconda parte del racconto d' Igino fosse derivata da Sofocle, e così divise stranamente in due pezzi il racconto, non osservando che nella prima parte non era contemplata la morte di Laocoonte, fondo comune a tutte le versioni della leggenda, e in conseguenza che la seconda parte è alla prima necessariamente, strettamente congiunta. Virgilio tacque soltanto del fatto del celibato non osservato da Laocoonte, e compose un racconto commovente, senza introdurre notevoli mutamenti alla leggenda sofoclea, a cui già si erano probabilmente ispirati gli scultori del celebre gruppo. In Virgilio, il motivo della morte di Laocoonte è semplicemente l'aver questi colpito con l'asta il cavallo sacro a Pallade. Mentre Laocoonte faceva sacrificio d' un toro sull'ara di Nettuno, due serpenti s' avventano gittando fischi orribili, con occhi di fuoco, con le lingue vibranti, verso Laocoonte; e divorate le tenerelle membra de' suoi figli pargoletti, avvinghiarono il padre, corso ai figli in aiuto, gli serrarono sul petto il respiro, e gli addentarono il teschio. Invano tentò di sciogliersi dai nodi, e alzò altissime strida; e, morto egli pure, i mostri, disgroppatisi dai cadaveri, ascesero al tempio di Pallade, e si inviluppparono sotto allo scudo della Dea.

Dal racconto si scorge che non fu Virgilio il primo, come invece vollero il Lessing ed il Robert, a far morire tanto il padre che i figli. La leggenda greca portata pure da Igino a Roma, e cioè forse la leggenda sofoclea stessa, diede luogo ai versi virgiliani. Non derivò quindi da Virgilio, come parve a taluno, il gruppo vaticano. Egli è certo, se si considerano i caratteri di questo, che fu eseguito nel 2° secolo a. C. L'Overbeck ed altri, confrontando il gruppo cogli analoghi rilievi della

[1] ROBERT, *Bild und Lied*, in *Philologische Untersuchungen*. V Heft. Berlin, 1881.

Gigantomachia trovati a Pergamo, osservandone l'affinità delle forme col Toro Farnese, lo ritengono ragionevolmente del 2° secolo, del fiore dell'arte rodiana; ed esaminando la espressione patetica della rappresentanza, ne conchiudono ch'essa appartenga al periodo che segue immediatamente quello di Scopa e Prassitele. [1] Da Rodi, quel gruppo del tempo dei Diadochi, opera di Agesandro, Atenodoro e Polidoro rodiesi, fu portato senza la sua base a Roma dai conquistatori della Grecia, insieme con altre opere o copie delle opere di Atenodoro, di cui a Capri, ad Anzio e ad Ostia si sono trovate le iscrizioni. [2] Tito imperatore lo fece collocare nelle sue terme: e fu considerata, al dire di Plinio, la più perfetta opera della antichità.

Il gruppo del Laocoonte, scrive il Winckelmann, « è una natura nel più alto dolore, fatta ad immagine d'uomo che cerca raccogliere contr'esso tutta la conosciuta forza del suo spirito; e mentre la passione gli rigonfia i muscoli e contrae i nervi, appare l'armato spirito di sulla fronte, e il petto si solleva pel represso alito e pel contenuto sfogo del sentimento..... L'angosciato singhiozzo ch'egli ritira in sè, esaurisce il ventre, e rende cavi i fianchi. Se non che il suo patire pare che lo tocchi meno della pena de' suoi figliuoli, che volgono la loro faccia al padre: il paterno cuore dimostrasi ne' pietosi occhi, su cui erra quasi torbido vapore..... La bocca è piena di mestizia, inchinasi il labbro inferiore, si contrae all' insù il labbro superiore, le narici dilatate in alto si appuntano; e sotto la fronte è rappresentata con alta sapienza la lotta tra il dolore del corpo e la resistenza dello spirito. » [3]

Il mirabile gruppo, quando tutta Roma andò a rovina, rimase per secoli, chiuso in una stanza, nelle tenebre. Solo i versi di Virgilio, del poeta più popolare dell'antichità, ricordavano la miseranda fine del sacerdote troiano. Nessuna rappresentazione plastica consimile o riproduzione del gruppo rimase nota al mondo, rimase alla elaborazione invernale del medio evo; e quantunque debbasi ritenere che ne esistesse in antico, nessuna scampò per intero dalle rovine del tempo e degli uomini, fuor di quella delle Terme di Tito. [4]

Là, nell'anno 1506, fra i ruderi, presso al serbatoio di acque delle *Sette Sale,* Felice de Fredis, scavando nella sua vigna, ritrovò in una camera, con pavimento ad incrostazioni, il gruppo del Laocoonte. Parve che da quel marmo pario lo spirito dell'antichità si sprigionasse, e riprendesse il suo dominio nel mondo.

Il gruppo, che illustrava i versi di Virgilio, risaputi dai più, e che fu ricordato da Plinio quale opera che sovrastava a quante mai la pittura e la scultura avessero creato, ritornava alla luce. Tutta Roma, dì e notte, concorreva alle Terme: andaronvi i Cardinali, tutto il popolo accorse. *Pare il giubileo,* scrivevasi a Sabadino de li Arienti. [5] E la novella della grande risurrezione correva l'Italia: Sabadino de li Arienti, appena l'ebbe, la comunicò alla gentil Marchesana Isabella d'Este; Giovanni dei Cavalcanti ne dava replicate notizie a Luigi Guicciardini, amico suo, a Firenze; Filippo Casaveteri a Pietro Vettori; [6] Cesare Trivulzio a Pomponio Trivulzio a Milano. [7] Tutti citavano Plinio, libro XXXVI, capitolo 5°; tutti ne riproducevano le testuali parole; e parlavano della brama di ogni potente per l'acquisto del marmoreo gruppo. Il cardinale di S. Pietro in Vincoli offriva per esso mille ducati, il cardinal di S. Giorgio vi teneva gli occhi sopra; ma il Papa non volle che lo scopritore trattasse con alcuno, e si prese la statua, concedendo al felice scopritore e al figlio suo il reddito della gabella di San Giovanni Laterano o in quella vece 600 ducati d'oro. Appena Giulio II seppe della scoperta della scultura ordinò a un palafreniere: « va, e dì a Giuliano

[1] I. OVERBECK, *Geschichte der griechischen Plastik.* II Band. Leipzig, 1882.

[2] MARINI, *Iscrizioni antiche delle ville e de' palazzi albani.* Roma, 1785, p. 172. - *Notizie degli scavi*, 1880, p. 478.

[3] WINCKELMANN, *Opere.* IX. Prato. 1772.

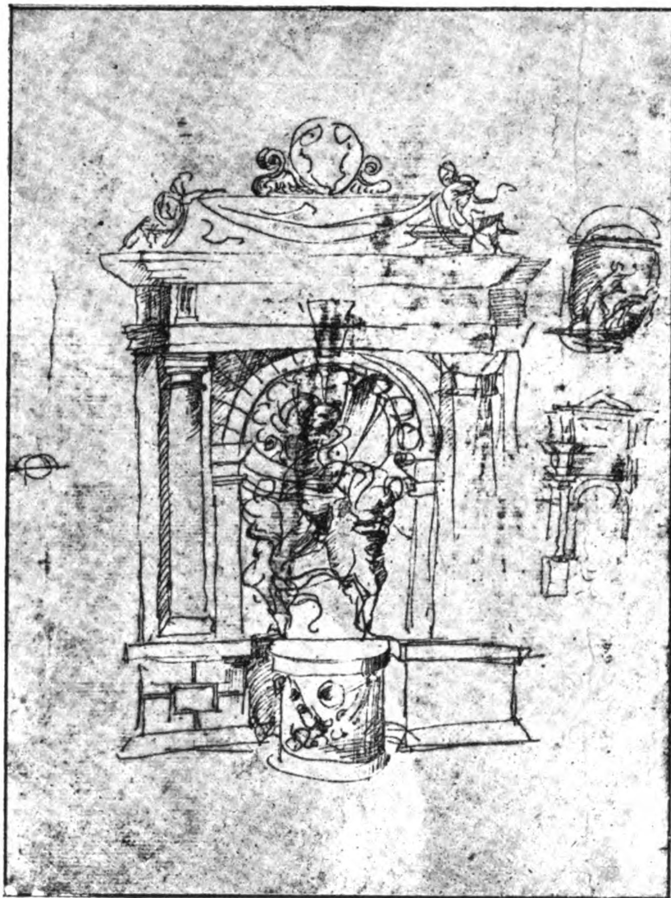
[4] I. OVERBECK, vol. cit., p. 349, n. 62.

[5] *Giornale storico della letteratura italiana*, anno VI, v. XI, fasc. 1-2. Torino, Loescher, 1888. Recensione di Rodolfo Renier sulla pubblicazione di C. Ricci e A. Bacchi della Lega: « *Gynevera de le Clare donne* » di Joanne Sabadino de li Arienti, pag. 209.

[6] MÜNTZ, *Antiquités de la ville de Rome au XIVe XVe e XVIe siècles.* Paris, Leroux, 1886.

[7] BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura.* T. III. Roma, MDCCLIX, p. 321. - V. anche il passo di Tizio nelle *Lettere sanesi* di G. DELLA VALLE. Roma, MDCCLXXXVI, L. III, p, 9; e RAFFAELE MAFFEI de Volterra, *Rerum urbanarum commentarii,* VI, p. 162 (MDLII).

da San Gallo che subito la vada a vedere. » E Giuliano andò con Michelangelo e col figliuolo Francesco da San Gallo, il quale racconta così della visita: « scesi dove erano le statue subito mio padre disse: questo è Laocoonte di cui fa menzione Plinio. Si fece crescere la buca, per poterlo tirar fuori; e visto, ci tornammo a desinare: e sempre si ragionò delle cose antiche. » [1] Qualche tempo dopo, il gruppo veniva trasportato nella villa del Papa, detta il *Belvedere,* in una nicchia, su di una base di marmo [2] *alta da terra quanto un altare.* L'architettura della nicchia fu eseguita probabilmente da Giuliano da San Gallo, il cui disegno si vede nella collezione Albertina a Vienna (fig. 1). [3] La nicchia ha il catino a conchiglia, e in essa vedesi il gruppo del Laocoonte sur una



1. — DISEGNO DELLA NICCHIA PER IL LAOCOONTE ESEGUITA DA GIULIANO DA SAN GALLO
(nella collezione Albertina a Vienna)

base cilindrica, con ornati. L'arco della nicchia è sorretto da due pilastri, d'ordine toscano; e due altre colonne dello stesso ordine, sporgenti, servono di cornice alla nicchia e sostengono un doppio epistilio, sul quale stendesi un fregio a triglifi. Sul cornicione si eleva un attico trapezoidale adorno da un festone retto alle estremità da due genietti, e coronato da uno scudo senza insegna.

Da un loggiato del *Belvedere,* che metteva sopra praterie, monticelli e boschetti, e da cui vedevansi i colli di Roma, il Tevere, il Foro romano, si entrava in un giardino sotto ai cipressi, fra le piante di alloro, e poi si camminava fra i filari d'aranci. Là, in mezzo al giardino, dalle

[1] C. Fea, *Miscellanea filologica, critica e antiquaria.* Roma, 1790, t. I, p. 329.

[2] Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato.* Serie II, vol. III, p. 115 (Firenze, 1846).

[3] H. Thode, *Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Antonio Veneziano's und Marco Dente's.* Berlin, Seemann, 1880. - Il Thode ritenne che il progetto non fosse stato eseguito, mentre la descrizione della nicchia, data dagli ambasciatori veneziani, corrisponde al disegno.

antiche figure del Nilo e del Tevere uscivano gorgogliando le acque di due fonti bellissime; e all'ingresso del giardino, in due cappelle simili, vedevansi l'Apollo e il Laocoonte.

Al *Belvedere* tutti accorsero a vedere e a rivedere la nuova meraviglia. Vi troviamo Gian Cristoforo Romano e Michelangiolo rilevare l'inganno in cui Plinio era caduto, scrivendo che la statua fosse tutta di un pezzo « *ex uno lapide.* » I due artisti osservarono « circa a quattro commettiture, ma congiunte in luogo tanto nascoso, e tanto bene saldate, e ristuccate, che non si possono conoscere facilmente se non da persone peritissime nell'arte. » E « però dicono, » soggiungeva Cesare Trivulzio, « che Plinio s'ingannò o volle ingannare altri per rendere l'opera più ammirabile. Poichè non si potevano tener salde tre statue di statura giusta, collegate in un sol marmo, con tanti, e tanto mirabili gruppi di serpenti, con nessuna sorta di stromenti. » Con gli artisti, i poeti si unirono a levare a cielo il classico gruppo: il Sadoleto lo mostrò ne' versi suoi che furono giudicati pari alla rodiese opera, un prodigio d'arte, di cui non videro gli antichi monumento più splendido, salutato quasi nuovo cittadino dalla gloriosa Roma risorta. E ne descrisse con potenza mirabile, con analisi penetrante e tutta moderna, il movimento del gruppo. In coro col Sadoleto altri cantarono l'opera illustre, e sin dal giugno del 1506, Cesare Trivulzio inviava intorno a quel soggetto parecchie composizioni a Milano, e vi univa un suo epigramma, da lui detto modestamente *piombo fra le gemme*. Forse esso è l'epigramma, che si legge nella miscellanea manoscritta del Colocci nella Vaticana, [1] e in cui si richiama il ricordo della rovina allora succeduta della casa Bentivoglio. [2] Un'altra delle poesie, di cui il Trivulzio non nomina l'autore, si è forse pur quella della stessa raccolta in cui Laocoonte dice che Pallade, non sazia nell'ira sua, volle che Laocoonte vivesse nel marmo pario perennemente in martirio. [3]

Non venne meno in seguito quell'entusiasmo. Il giovinetto Federico Gonzaga, ostaggio alla corte di Giulio II, meditò di far dono del gruppo alla madre sua, alla marchesana di Mantova, sapendo quanto l'avrebbe tenuto caro *come cosa excellentissima et opra divina.* [4] Francesco I, il re cavalleresco, quando s'incontrò con Leon X a Bologna, gli chiese il gruppo; e il Papa glielo promise, ma poi deliberò di mandargli una copia. [5] Lo stesso pontefice dava liberamente nuovi uffici, in sostituzione degli antichi, al De Fredis e a suo figlio. [6] Nell'epigrafe sepolcrale dello scopritore, in Santa Maria d'Aracœli, si accennò alla scoperta del Laocoonte e all'immortalità per

[1] PIERRE DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contribution à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance.* Paris, Vieweg, 1887. - Parecchi scrittori, non avendo letta attentamente la lettera di Cesare Trivulzio, affermarono che il Sannazaro e il Beroaldo scrissero versi sul Laocoonte.

[2] *Miscellanea, vat.* 3351, fol. 106 v. e 107.

LAOCOON LOQVITVR

Numinibus similes Reges timeantur, amentur
Numina ne lædes te mea pœna monet.
Sat tibi si nostri non sunt exempla doloris
Bentivolæ gentis prona ruina docet.

[3] Ib., fol. 97:

Laocoon in Titi imperatoris domo repertus. - (Iulio II Pontifice Maximo) Agesandri: Polidori: Athenodori Rhodiorum opus.

Laocoon ego sum: sic me fera plectit Athena
Quod mea palladium dextera læsit equum.
At patriæ me vicit amor; sed si mea sunt hæc
Crimina, cur natis est dea facta nocens?
Nec tantum hoc iram satiat; sit pœna perennis
Ut mea sub pario marmore vivat, ait.

Dices; me aspicias (*aspiciens?*): veros lapidi esse dolores:
Et natis haud fictum exitium, atque metum.
Innumeros nexus, spirasque evelle draconum
Spectator, nisi te terret uterque draco.
Si, mortem atque metum Saxo: vivumque dolorem
Qui dederunt, possent vocem animamque dare,
Abnuerent: mirum magis est sine voce animaque
Niti: ferre: quere: flere: timere: mori.
At sic Palladii frustra nos perditis hydri
Dum nocuisse cupit Pallados ira iuvat.
Indignum fuerat patriæ superesse ruinæ
Sed dignum fuerat cum patria oppetere
Unum Agesander Polydorus Athenodorus
Laocoontem sumpserint.
Ille jovem a magno pinxit,* sumpsit homero:
Sic dederat Rhodiis Laocoonta Maro.

(* Il *pinxit* è sottosegnato, ed ha sovrapposta la parola *fecit*).

[4] A. LUZIO, *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II.* Roma, 1887, p. 10.

[5] ALBERI, *Relazioni* cit. - GREGOROVIUS, *Storia della città di Roma*, VIII-163.

[6] Il documento è riprodotto in varii luoghi, e fra gli altri nel « *Bulletin de l'Institut de corr. archéologique* » (1867, p. 190), A. VON ZAHN.

ciò dal defunto meritata. Nel 1523, gli Oratori della Serenissima Repubblica, lasciano la consueta rigidezza di uomini di Stato, il positivismo di uomini d'affari per descrivere Laocoonte, commovendosi innanzi a quel gruppo pietoso, esaltandosi innanzi a quell'opera sì da dichiarare « impossibile che arte umana arrivi a fare tanta opera e così naturale. »

Il Laocoonte coll'Apollo, col Torso, con l'Arianna rappresentava la piena risurrezione dell'antico, l'alleanza del secolo di Leone con l'antichità classica. Raffaello, venuto a Roma nel 1508, dovette essere trasportato innanzi a quel gruppo fra gli adoratori. L'Urbinate, che portava con sè la timida divota arte dell'Umbria, il sorriso onesto e gentile dell'arte fiorentina, dovette sentire innanzi a quel gruppo il dominio della grandiosità, della forza dell'arte ellenica. Le istorie non dicono l'impressione provata dal genio de' nuovi tempi innanzi all'opera; gli studiosi tacciono della corrispondenza che subito corse tra Raffaello e il simulacro antico: la critica odierna, che tutta procede per via di analisi, perde talora di vista certe grandi linee; e la storia così composta di minuzzoli e di brandelli, dimentica certi grandi fatti a cui tutti gli altri sembrano subordinarsi, onde quasi nulla è detto dell'influsso esercitato dalla più clamorosa scoperta che in Roma si facesse nel secolo decimosesto, sullo spirito del Rinascimento.

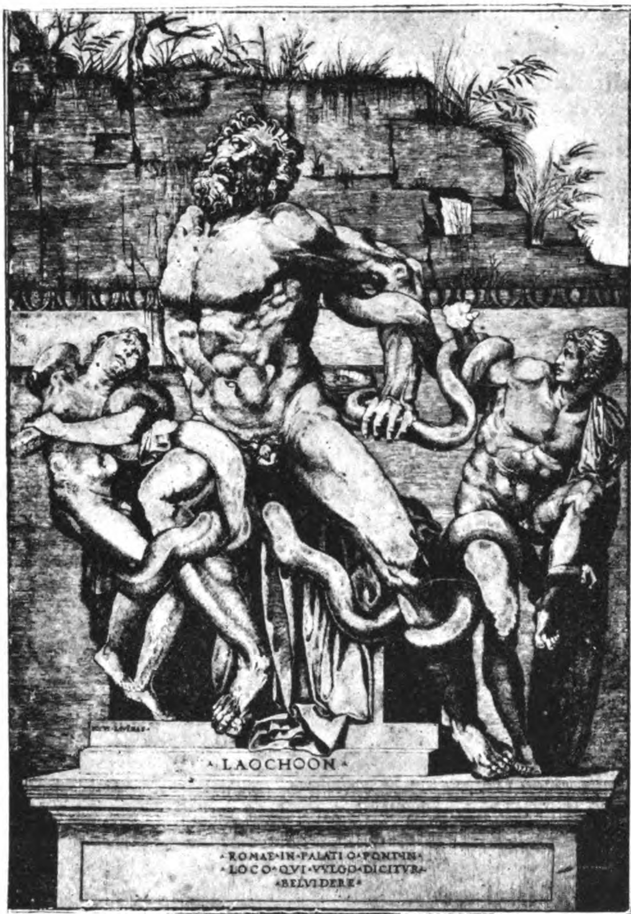
Ritrovatosi il Laocoonte quando l'arte giunta al suo maggiore sviluppo, signora della forma, ricercava nuove vie, il gruppo rodiese esercitò un influsso potente, affrettò la Decadenza. La grandiosità della forma muscolare, la complessa ingegnosità della composizione, la violenza della espressione, furono di esempio alla nuova generazione artistica, a cui quella forma divenne tipica, benchè saggio d'arte venuta a maturità altrove e da altra civiltà ispirata. Fra l'arte ellenica della Decadenza e l'italiana del cinquecento eranvi nessi storici fatali. In quella, come in questa, la ricerca dell'effetto pittorico e la ingegnosità, valevano più dello studio dell'intimità del carattere, della semplicità ingenua dell'espressione. Raffaello, educato nel quattrocento, ma pronto a trar pro d'ogni insegnamento, seppe tuttavia guardare al Laocoonte senza lasciare la indipendenza dell'arte sua, senza sacrificare il suo genio. Dietro a Eliodoro caduto, nelle stanze gloriose di Raffaello nel Vaticano, nel guerriero che fugge spaventato innanzi all'angiolo che sul bianco cavallo s'avanza terribile in armi, vedesi una reminiscenza del Laocoonte, e nelle sopracciglia spezzate e nella forte ossatura della testa. Sembra che, arrestato dallo spavento, egli si dibatta fra i tormenti come Laocoonte; ma egli non geme come questi nel classico gruppo, bensì grida a squarciagola, leva un altissimo urlo: la tranquillità dell'antico non conquide l'arte di Raffaello ricercatrice del carattere, della verità, della vivezza del sentimento. In un'altra stanza Raffaello mostrò che a lui era dato di comprendere ad un tempo tutta la elevatezza della figura di Laocoonte, poichè ne riprodusse la nobile testa nella figura di Omero: il gemito del sacerdote troiano si muta nell'espressione dell'entusiasmo, del sacro furore che invade il cantore divino. Così Raffaello nel prendere a prestito dal Laocoonte e dall'antico la robusta tempra pei personaggi, che presenta nelle sue magne composizioni, non cessa mai di signoreggiare il movimento delle sue figure. E solo più tardi, dopo Raffaello, la imitazione dell'antico inaridì la vita rigogliosa della pittura italiana, ne soppresse la vivacità naturale e la varietà caratteristica.

I migliori modelli dell'antichità appartenevano in gran parte all'epoca alessandrina. Come i francesi della rivoluzione giunti in Italia, guidati dal moderno Brenno, lasciarono in disparte molte opere del puro quattrocento, e trasportarono a Parigi specialmente quadri del fiorente cinquecento e della decadenza caraccesca; così i Romani, conquistatori della Grecia, preferirono alle opere serene di Fidia, ai fregi del Partenone, la fine sensualità di Prassitele, e le libere patetiche figure della decadenza ellenica.

Nell'imitazione raffaellesca, il classicismo non penetra per tutto, si ferma alla superficie: sembra che il genio lo rianimi, vi dia nuovi e sciolti movimenti, ne continui la evoluzione; esso rispecchia l'antico, ma nel rispecchiare, trasforma; riceve lo spirito classico e vi mesce l'entusiasmo cristiano; riflette la luce della civiltà antica e quella ad un tempo del Rinascimento italico. Raffaello, donno dell'arte dell'età sua, rappresenta l'assimilazione dell'antichità, senza l'eclettismo; lo studio con la libera scelta; la interpretazione soggettiva, non la imitazione obbiettiva. Egli conquista, e sa regnare. Pel tramite delle sculture alessandrine e posteriori, egli giunge con una fine selezione, con un intuito singolare, a intravvedere la semplicità, la grandezza dell'arte di tempi migliori; pel tramite

del Laocoonte e delle sculture classiche, Raffaello intravvede la infinita grazia fidiaca, egli ha la visione della pura bellezza. Come Fidia creò le sue divinità dell'Olimpo in un tempo in cui gli scultori greci, già signori della forma, si sforzavano quasi invano a dar vita a un tipo ideale, senza cadere nella convenzione; così Raffaello, sorto quando l'arte del Rinascimento, nutrita da gloriose generazioni, era in pieno fiore, seppe coronare la tradizione artistica con le sue sublimi idealità.

Raffaello, l'interprete dell'antico, che s'aggirava nelle terme con Giovanni da Udine, nelle terme stesse di Tito ove il gruppo del Laocoonte fu scoperto, per trarre dalle antiche pitture



2. — INCISIONE DI MARCO DENTE

nuove ispirazioni, doveva occuparsi della riproduzione del Laocoonte. La curiosità sollevata dall'opera, l'entusiasmo che destava, dovevano muovere gli artisti a riprodurla, a diffonderne ovunque la cognizione.

Marco Dente di Ravenna incisore, già lo aveva riprodotto, ancora fra i ruderi, traendone il disegno dal gruppo nelle Terme di Tito medesime (fig. 2). Più tardi, riprodusse, con varianti e correzioni molte, il Laocoonte, quello che si vede nella miniatura del codice di Virgilio del secolo v nella biblioteca vaticana (fig. 3). Nella miniatura del Virgilio vedonsi in uno stesso campo (c. XVIII v.) due momenti della leggenda: a sinistra Laocoonte intento a sacrificare un toro sull'ara posta innanzi al tempio di Nettuno, di cui si vede la figura lumeggiata di giallo sulla porta. Dietro a questo tempio, sta l'altro di Pallade, pure rappresentata sulla porta: e nel lontano il mare, che, per deficienza di cognizioni prospettiche nel miniatore, è dipinto a guisa di nubi di colore azzurro

cupo sul tetto del secondo tempio; e in quel mare strisciano due serpenti con bianche macchie. Nella parte destra della miniatura, Laocoonte sta con un ginocchio ripiegato sull'ara, e con un piede a terra; ed alza simmetricamente, in atto d'invocare aiuto, le braccia. Una clamide rossa, lumeggiata d'oro, fermata al collo di Laocoonte da un'armilla, sollevasi come una vela dietro al suo capo. I serpenti, che circondano nel mezzo le braccia di lui, scendono quasi simmetricamente a far nodo a mezzo il suo tronco, e gli stringono sotto alle ascelle i due figli pargoletti. Marco Dente riprodusse l'atteggiamento di Laocoonte, in modo simile alla miniatura, ma nella disposizione dei serpi, l'uno de' quali morde un fianco del sacerdote e l'altro un fianco del figlio a sinistra, s'ispirò al gruppo rodiano: così anche nel disegnare i fanciulli, quello di sinistra, col volto tondeggiante, l'altro a destra con contorni più affilati. Evidentemente l'artista mescolò le forme della



1. — INCISIONE DI MARCO DENTE

miniatura con le altre della scultura, per rendere quelle più ragionevoli. Tolse la clamide svolazzante, e la disegnò caduta drappeggiantesi sul piedistallo; e rese con giusta prospettiva il monte e il mare nella scena. Il miniatore rappresentava una scena del suo mondo. Marco Dente quella d'un mondo caduto, e parte ridusse per amore di verità, e parte no, le due azioni della miniatura in una sola, senza comprenderne la distinzione; e vi aggiunse un obelisco e frammenti di lapidi, di capitelli, di cornici spezzate. L'artista, l'incisore non poteva perdere il punto di vista, da cui vedeva l'antichità, nè fare astrazione dal mondo proprio. Ma l'incisore disegnò lui stesso, od ebbe da altri il disegno del Laocoonte ridotto da quello della miniatura del Virgilio? Sotto al piedistallo, su cui vedesi Laocoonte supplicante, vi è un gradino in cui si legge PROVT IN II AENEIDOS | · P. V. | MARONIS | e un monogramma di una S e di una R intrecciate, che fu interpretato quale monogramma di Raffaello.[1] Se si tien conto dell'architettura bramantesca del tempio che vedesi

[1] Bartsch, 243; Passavant, 47.

nel fondo dell'incisione e di altre particolarità, la interpretazione non sembra inverosimile; se si tien conto ancora che Marco Dente ebbe rapporti con Marcantonio Raimondi, di cui fu il migliore e il più fedele discepolo, e che Marcantonio fu il traduttore del pensiero e de' disegni di Raffaello, sembra vieppiù fondata la supposizione. Il codice di Virgilio, ora nella biblioteca vaticana, trovavasi nelle mani del cardinal Bembo, [1] a cui Raffaello era legato d'amicizia: non è improbabile quindi che Raffaello lo vedesse, e traesse un disegno del Laocoonte, variandone la rappresentazione liberamente. A Raffaello, che dimostrò per Virgilio grande predilezione, sì che nell'*Incendio di Borgo*, nel *Quos ego*, nella *Peste* tradusse episodi dell'Eneide, dovette sembrare il codice grandemente prezioso; a Raffaello, che ricercava nelle terme gli avanzi delle antiche pitture, quel codice miniato



5 — BRONZO DEL MUSEO NAZIONALE
a Firenze



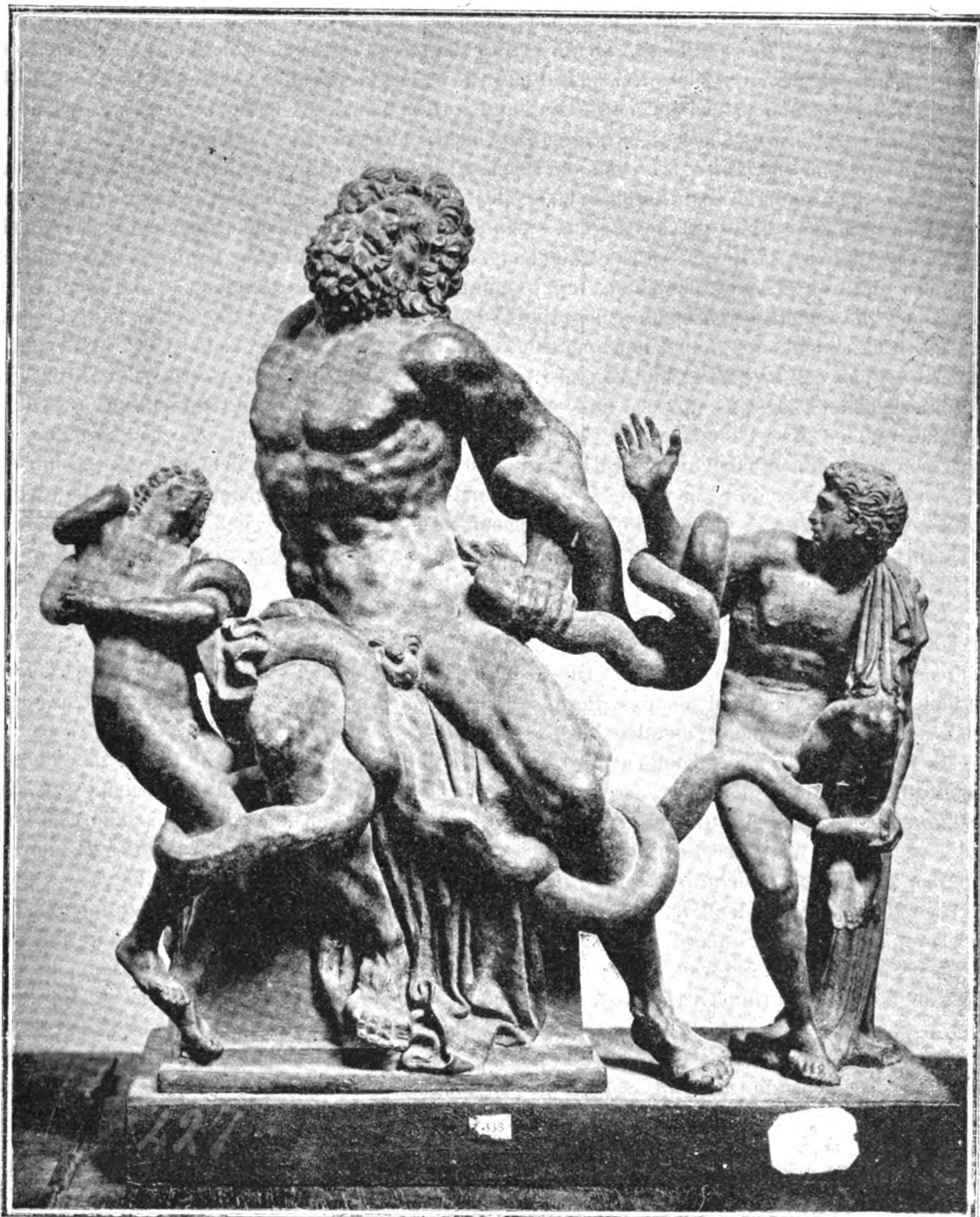
6 — BRONZO DEL MUSEO NAZIONALE
a Firenze

del secolo v, allora ritenuto anche più antico, dovette sembrare una rivelazione. E Marco Dente, che riprodusse con singolare interesse rappresentazioni storiche dall'antico, dovette cogliere la buona occasione di riprodurre un disegno dell'Urbinate. L'incisione forse si vendette, come le altre di Marcantonio, nella casa stessa di Raffaello, per la cura di un suo familiare, il Baviera.

Vi è tant'arte nel combinare la rappresentazione imperfetta del codice con quelle del classico gruppo, nella ricostruzione dell'informe abbozzo della miniatura, nel tenere invariata la parte più importante e nel ridurre la scena alle leggi della prospettiva, da doversi ritenere non inverosimile che un maestro come Raffaello possa avervi dato mano. È probabile che questi abbia pensato, in un tempo in cui tanto era l'entusiasmo destato dall'antico gruppo, di dare la rappresentazione dell'avvenimento storico, di ridurre l'opera scultoria in una scena pittorica, correndo sulle traccie della miniatura del codice virgiliano. [2] Se si osserva il tipo del Laocoonte, nell'incisione di Marco

[1] Cfr. a questo proposito l'articolo di Pierre de Nolhac, *Raphaël et le Virgile du Vatican*. Petites notes sur l'art italien (*Courrier de l'Art*, 1877). Cfr. anche quanto scrive il Morelli nell'*Anonimo*.

[2] Il Virgilio del Vaticano (3225 lat.) mostra figure di divinità imitate da antiche sculture che noi conosciamo. Così nel foglio 44 v. il Nettuno ha il medesimo atteggiamento della nota statua del Museo Laterano;



4. — BRONZO DI ANTONIO ELIA NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

Dente, non si può a meno di notare una simiglianza con le teste barbate di manigoldi che accompagnano il Cristo al Calvario, o degli uomini che lo depongono dalla croce, quali appaiono nelle opere raffaellesche. Certo che Marco Dente non seppe tradurre abilmente, con fedeltà, il suo modello: nel disegno delle estremità si mostrò specialmente inesperto; e qua e là mise certe durezze nell'interpretazione. Ma il disegno è di un artista che cercò svincolarsi dalle forme del classico gruppo per trovarne altre sue proprie, e dimostra la originalità di un maestro come Raffaello. Nel Rinascimento, non poteva un artista limitarsi a trar copie: Raffaello non poteva essere un semplice riproduttore dell'antico: la originalità vinceva la osservazione paziente.

Altra incisione del tempo prossimo alla scoperta, che riprodusse il gruppo del Laocoonte prima del restauro, si è quella di Gian Antonio da Brescia. [1] Più tardi, eseguitosi il restauro, ricordarono quella scultura le incisioni del Beatricetto [2] ed altre unite alle opere del Marliano, del Vaccario, del De Cavalleriis ecc. Giovan Battista Fontana (*Bartsch*, 53) non si attenne però al gruppo classico, e s'ispirò piuttosto ai versi di Virgilio, rappresentando i figli giacenti avvinghiati dai serpi presso all'ara del Dio, mentre Laocoonte sopraggiunge loro in aiuto. Questa rappresentazione dimostra che nel Rinascimento gli artisti non imitarono tanto superficialmente, come parve al Brunn, il classico gruppo del *Belvedere*, ma attinsero essi pure alle tradizioni, alla poesia antica. Una rappresentazione del Rinascimento pure fatta con libertà si è quella del piccolo bronzo della collezione Carrand, ora nel Museo Nazionale di Firenze, in cui è raffigurato su una roccia Laocoonte, col torso nell'atteggiamento dell'antico, col braccio destro alzato, in atto di stringere un serpente che gli si attorciglia attorno, e gli morde il petto; e col braccio sinistro innanzi proteso, che stringe pure un altro serpente. Un figliolo giace bocconi sulla coscia destra del padre, con le gambe avvinghiate da un serpe; mentre il fratello, seduto sulla rupe in atteggiamento analogo a quello del padre, ha il braccio destro e le gambe circondate dai serpi.

La indipendenza artistica fu quindi conservata alquanto nel Rinascimento, e si dimostrava con varianti nella riproduzione del gruppo. Ne dà prova il prediletto scolaro di Raffaello, Giulio Romano, nel palazzo del T a Mantova. Così in un rilievo in marmo a Madrid, i serpenti invece di essere i due antichi soltanto, distinti col nome di Porkes e Chariboia, sono tre; e in un altro a Roma degli eredi del pittore Wittmer, [3] quattro sono i serpenti.

Il Vasari ci presenta Raffaello arbitro nella gara delle riproduzioni plastiche del monumento. Come gl'incisori, così gli scultori fecero ressa intorno al gruppo. Il Bramante, racconta il Vasari, ordinò a Iacopo Sansovino (benviso a lui per gli eccellenti disegni che egli per istudio fece delle statue antiche del *Belvedere*) di ritrarre di cera il Laocoonte. Con Iacopo Sansovino gareggiarono Zaccaria Zacchi da Volterra, Domenico Aimo detto il Varignana o il Vecchio da Bologna e Alfonso Berruguette spagnuolo di Valladolid. Quando le riproduzioni furono compiute, Bramante fece vederle a Raffaello per sapere « chi si fosse di quattro portato meglio; » e Raffaello sentenziò « che il Sansovino così giovane avesse passato tutti gli altri di gran lunga; onde poi per consiglio di Domenico cardinal Grimani fu a Bramante ordinato che si dovesse far gettar di bronzo quel di Iacopo; e così fatta la forma, e gettatolo di metallo, venne benissimo là dove, rinetto, e datolo al Cardinale lo tenne fin che visse non men caro che fosse l'antico; e venendo a morte, come cosa rarissima, lo lasciò alla Signoria serenissima di Venezia, la quale, avendolo tenuto molti

l'Orfeo miniato nel foglio LII è in tutto simile ai molti Orfei seduti e nell'atto di suonare la cetra figurati dall'arte pagana e dalla primitiva cristiana; la Giunone rappresentata nel foglio LXIV v. mostra, tanto per l'atteggiamento, quanto per la disposizione delle vesti, il panneggiamento ed il tipo, di essere imitata dalla celebre statua di Giunone, che si ammira nella sala rotonda del Museo Vaticano. Il Laocoonte pure potrebbe essere imitato da altro gruppo, diverso da quello rodiano, giacchè l'atteggiamento è differente, e i due figli sono bambini e non giovani, ambedue tirati dai serpenti sui fianchi del padre che posa un ginocchio sull'altare. Se si considera inoltre che nello stesso campo miniato, l'artista rappresentò Laocoonte presso all'ara in modo tanto dissimile dal Laocoonte avvinghiato dai serpi, sì pel tipo come pel costume, la supposizione che l'ultimo derivi da una scultura acquista sempre maggiore verosimiglianza.

[1] BARTSCH, 15.

[2] Id., 90, 91.

[3] *Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza archeologica*, 1862, p. 50 e 1863, p. 11.

anni nell'armario della sala del Consiglio de' Dieci, lo donò finalmente l'anno 1534 al cardinale di Lorena che lo condusse in Francia. [1] »

Dopo la esecuzione di quelle riproduzioni, un'altra ne fece Antonio Elia, scultore ignoto sin qui, ma certo non indegno di essere ricordato perchè la sua riproduzione del Laocoonte venne apprezzata dal sommo Caradosso, confratello del Sanzio. Era Antonio Elia probabilmente padovano: nel 1508 si trova a Ferrara intento a fare idoli di terra per le commedie che si rappresentavano nella corte di Alfonso I d' Este; [2] nel 1512 si trovava alla corte istessa, donde si dipartì per Roma. Quivi, nel 1517, viveva nel palazzo del cardinale Ippolito I d' Este. « È alloggiato qui, » scriveva da Roma l'oratore Bernardo Costabili, vescovo d'Adria, al duca di Ferrara, li 21 marzo 1517, « in casa de Mons. Ill.mo et Rev.mo suo fratello maistro Antonio Elia sculptore, qualle è stato cum V.a Ecc.tia et qui reputato bon maistro de l'arte sua. Lui cava tute le bone cosse el può havere de qui in megiura et fale picole de Cera, et ha facto el Lachaonte, et altre cosse antique reputate bone da Caradoso, et da li altri boni maistri. » Dopo averlo raccomandato al duca, l'oratore soggiungeva, « el dicto maistro Antonio ha facto qui et Lachaonte, qualle è reputato el megliore sia stato facto. [3] » Queste parole dimostrano l'alta stima in cui si tenne il Laocoonte di Antonio Elia, che certo dovette essere tutto dedito alla riproduzione dell'antico. Qualche mese dopo della lettera del Costabili, Giuliano Caprili scriveva ad Ippolito I d' Este, che si preparava a partire per l'Ungheria, raccomandandogli di prendere con sè Antonio Elia il quale si riprometteva di fargli onore. « Mi

[1] Vasari, *Le vite*. Ed. Sansoni, VII, 488 e seg.

[2] Arch. di Stato in Modena. Camera ducale. *Munizioni e fabbriche*. Registro 1508, c. 93 v.).

« † IHS - M. V.o VIIJ. adj 18 dexembre

« A spexa de le comedie se fa in sala per tanti pagati videlicet.

A m.o Antonio Lie sculptore per opere 6 date a formare ydolj de terra Lire 2.14.0. A mastro Zoane da cremona dipintore per opere 6 a maxenare coluri L. 2.2.0 in Libro a. c. 124, L. 4.16.0. »

(Arch. sudd.o 1512. - « Libro - *Spisanti* - da c. 1. a c. 12.

« ad Antonio Elia scultore ogni settimana per suo ordinario

« gennaio-febbraio: libbre una d'olio, due di sale, una di carnesala, una di formazo, una di candele, grana no 1, granadie no 1.

« marzo: libbre una d'olio, due di sale, una di candele, grana no 1, granadie no 1. »

aprile: *in questo mese nulla avvi notato di contro il suo nome.*

maggio-giugno: una libbra d'olio.

luglio: *nessuna somministrazione trovasi registrata di contro il suo nome.*

agosto: una libbra d'olio.

settembre-ottobre: *notato soltanto il nome senza l'indicazione di alcuna somministrazione.*

novembre-dicembre: *nè pure notato il nome fra quello de' spisanti*

in questi due ultimi mesi tra gli Spisanti è comcompreso un'altro scultore mo Antonio Lombardo non nominato negli altri mesi di quell'anno.

[3] (Archivio di Stato, *Carteggio diplomatico*. Roma).

« Ill.mo et Exc.mo Signore mio observandissimo. Sono tuta via in pratica per trovare Medalgie antique et bone, Teste, et Figure picole antique de Metallo, et gia ho veduto qualche Medalgia, et de una figura de uno hercule de Metallo antiqua longa pocho più de uno palmo me è stato parlato, Ma me hano dicto che quellui de chi la è ne ha potuto havere cento Ducati de oro: Messer Augustino Gisi ha promesso me fara havere qualche cossa bona: Cum Raphael da Urbino non ho potuto per anchora parlare.

« Lo è allogiato qui in Casa de Mons Ill.mo et Rev.mo suo fratello maistro Antonio Elia sculptore, qualle è stato cum V.a Ex.tia et qui reputato bon maistro de l'arte sua. Lui cava tute le bone cosse el puo havere de qui in megiura, et fale picole de Cera, et ha facto el Lachaonte, et altre cosse antique reputate bone da Caradoso, et da altri boni maistri: Quando la Ex.a V. volesse chel dicto ge lavorasse, lui la serviria voluntera, et se faria opera chel potesse vedere, megiurare, et retrare tute queste cosse bone et fargele de Cera picole, et quella le poteria poi fare getare de Metallo a suo piacere. Lo dico perche lo è gran fatica ad havere qui de queste cosse antique, et perche el dicto maistro Antonio ha facto qui el Lachaonte, qualle è reputato el melgiore sia stato facto.

(Omissis)

« Romæ XXI Martij MDXVIJ.

« Ejusdem Excellentiæ Vestræ

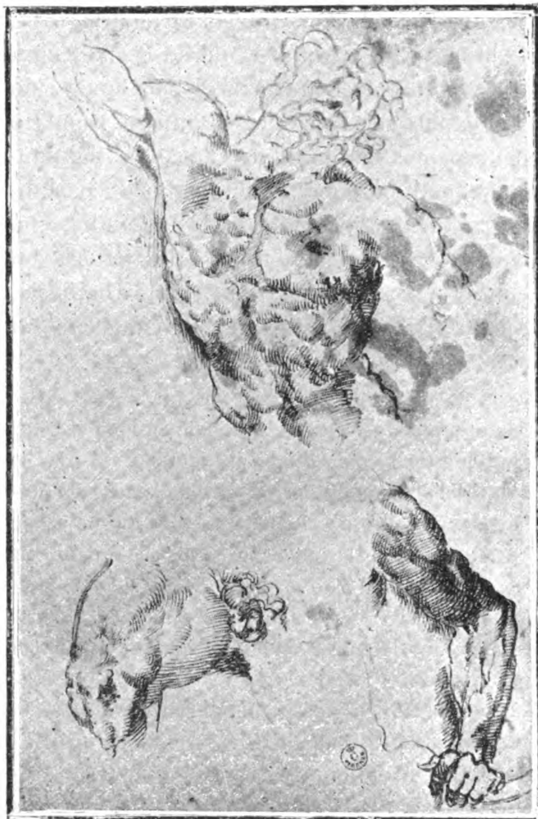
« Servus
« Beltrandus Costabilis Episcopus
« Adriensis »

(a tergo)

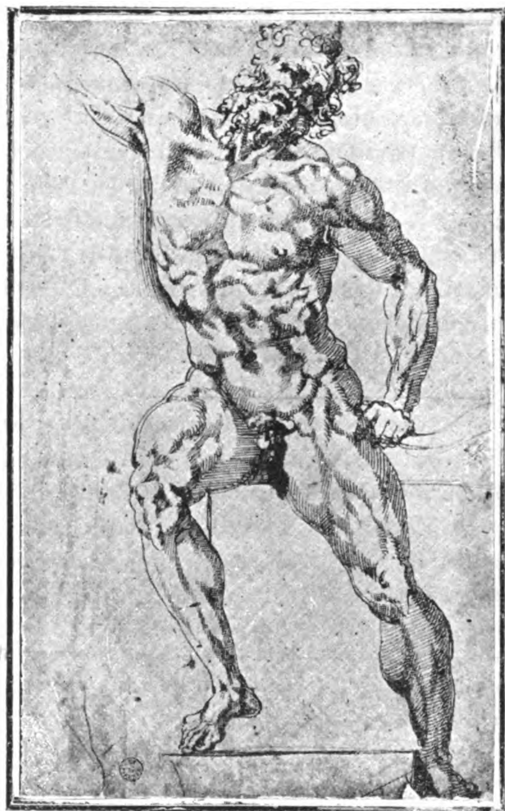
« Ill.mo Principi et Exc.mo Domino Domino Alfonso Estensi Duci Ferrariæ et Domino observandissimo. »

daria il core, » aveva detto l'artista, « farli honore in quelle bande ove havendo ocio [1] farei qualche bella figura » [2] Nel banco degli eredi di Mariano Chigi, nel 1522 stavano diverse statue in bronzo, e stampe di esse in cera e in gesso di Antonio Elia, allora già morto, e di Giorgio della Corte e fra le altre stampe quella dell' Ercole, del Marforio, dell'Apollo e del Laocoonte in più pezzi. [3]

Ritrovansi, nei musei italiani ed esteri, gruppi in bronzo che riproducono il Laocoonte, fra i



7. — DISEGNO DEL BANDINELLI
(Galleria degli Uffizi a Firenze)



8 — DISEGNO DEL BANDINELLI
(Galleria degli Uffizi a Firenze)

quali dobbiamo ricercare quello di Antonio Elia. È probabile ch'esso sia uno di quelli esistenti nel Museo Nazionale di Firenze, (fig. 4) eseguito prima del restauro: è un'animata copia, quantunque sieno

[1] Le parole messe in bocca a Antonio Elia sono di un veneto, particolarmente l'*havendo ocio*. Ciò fece supporci probabile la patavinità dello scultore. Ora la provenienza dello scultore, e l'essersi esso dedicato alla riproduzione in bronzo di cose antiche in piccole proporzioni, ci farebbe anche supporre la identità sua col *Moderno*.

[2] (Arch. sudd. - *Arti belle*. Carteggio degli scultori).

« Ill.mo et R.mo S. mio Col.mo . . . .

(*Omissis*)

« rome XXV augusti 1517.

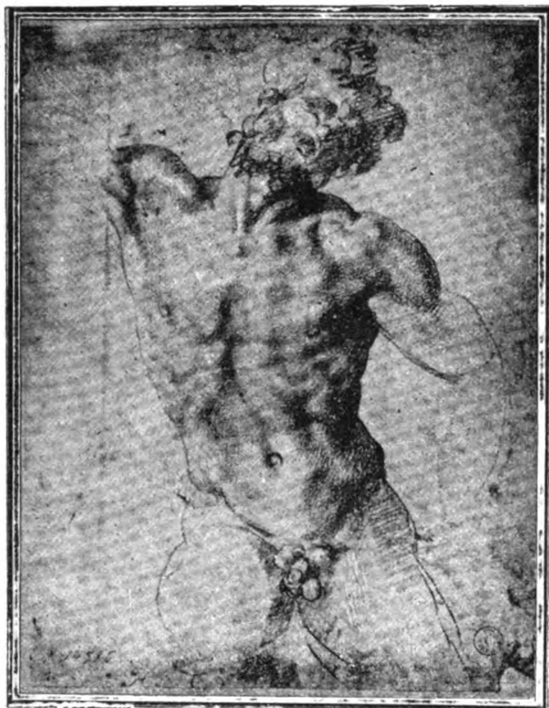
« E. Ill.me et R.me D. V.

« (Servulus Humill. Iulianus Caprilis)

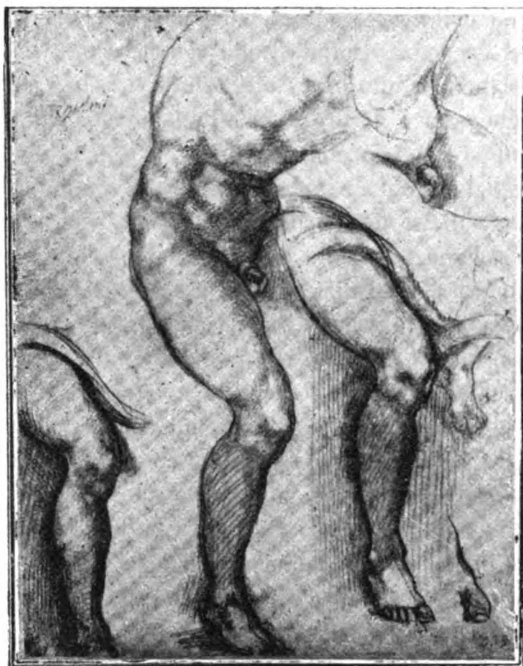
« Postscripta. parlandosi de landata De V. S. in hungaria mastro antonio helia sculptore qual tolto *(sic)* dal naturale le belle figure de roma vora venire forsi ala volta de Lombardia o andare in altro loco hebbe a dire per dio sio andasse cum mons Ill.mo in hungaria mi daria il Core farli honore in quelle bande ove havendo ocio farei qualche bella figura mi è parso scriverne una parola a V. S. Ill.ma acio la intenda la fantasia de questo homo qual viene estimato buon mastro quivi. »

[3] G. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico. (Arch. della Società romana di Storia patria*. Roma, 1879. Vol. II, fasc. IV*)*. Il documento pubblicato dal Cugnoni reca il nome di Antonio Elia alterato in Antrano di Elia, ma non può esservi dubbio sull'identità dello stesso artista.

attenuate o tolte certe contrazioni dei muscoli e delle membra. La testa di Laocoonte è più grande e forte, più simile a quella di un Giove; i figli sono più proporzionati alla figura del padre. Lo stesso Museo Nazionale tiene un frammento di quella riproduzione, cioè il figlio che sta alla sinistra di Laocoonte. Altri due gruppi in bronzo di quel museo rappresentano l'uno il monumento dopo il restauro del Montorsoli, (fig. 5) l'altro dopo il restauro definitivo, e interpretato con poca intelligenza. (fig. 6)



9. — DISEGNO D'ANDREA DEL SARTO
(Galleria degli Uffizi a Firenze)



10. — DISEGNO D'ANDREA DEL SARTO
(Galleria degli Uffizi a Firenze)

Il Sansovino eseguì un'altra riproduzione del gruppo per il marchese Federico Gonzaga, [1] e forse è quella che si ritrova indicata nell'inventario degli oggetti d'arte adornanti le grotte d'Isabella d'Este a Mantova. [2] Baccio Bandinelli ne cominciò pure una d'ordine di Leone X, e la condusse a fine al tempo di Clemente VII. Narra il Vasari che gli ambasciatori di Francesco I non si saziavano di lodare il gruppo del *Belvedere*, così che il cardinale de' Medici e il Bibbiena domandarono se il re avrebbe avuto cara una simile cosa. Risposero che sarebbe troppo gran dono. Allora il cardinale disse loro: « a sua Maestà si manderà o questa o una simile, che non ci sarà differenza. » Baccio Bandinelli fu perciò incaricato della riproduzione: richiesto se gli bastava l'animo di fare un Laocoonte pari al primo, rispose che non che farne un pari gli bastava l'animo di passare quello di perfezione. [3] Presuntuoso vanto, a cui non corrisposero i fatti. Dai due disegni a penna del Bandinelli, (fig. 7 e 8) esistenti nella Galleria degli Uffizi (ove pure si vedono studii a matita del Laocoonte attribuiti a Andrea del Sarto (fig. 9 e 10), si scorge come l'artista studiasse e ristudiasse le parti del gruppo; ma come con la penna mostra un fare a groppi, tondeggiante, così con lo scalpello egli, imitando, arrotondò, lisciò, tolse vigoria alle forme del gruppo originale. (fig. 11)

[1] A. Luzio, *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la Corte dei Gonzaga*. Torino, Ermanno Loescher, 1888, pagina 73.

[2] D'Arco, *Notizie d'Isabella Estense*. (App. all'*Arch. storico italiano*. Firenze, 1845, p. 123).

[3] Vasari, *Le Vite*. Edizione Sansoni, VI, 145.

Anche piccole riproduzioni o placche si eseguirono del Laocoonte. Il celebre Caradosso ne fece un'insegna d'oro per Federico Gonzaga, ostaggio alla corte di Giulio II, da portare sulla berretta.[1] Suppose il Molinier che di quella medaglietta d'oro fosse una riproduzione in bronzo, la placca tonda che si vede a Berlino, [2] (fig. 12) ma il Bode e lo Tschudi ragionevolmente non ritengono del Caradosso quella medaglietta,[3] ov'è tutto un avviticchiamento di serpi intorno a tre figure, alte ugualmente, di cui solo il Laocoonte ricorda quello del gruppo vaticano. Altre tre laminette di bronzo, riproducenti Laocoonte, si ritrovano a Parigi nelle collezioni Bucquet, Courajod e Dreyfuss: [4] le due ultime furono eseguite dopo il restauro del gruppo, la prima è un'imitazione assai libera, in cui si vedono non due, ma tre figli fanciulletti, uno de' quali è caduto a terra esangue. A Parigi, nella collezione Spitzer, vi è pure un piccolo bronzo del secolo XVI rappresentante Laocoonte, [5] e una credenza scolpita nello stesso secolo, col monumento due volte intagliato a bassorilievo; e così nella collezione Soltykoff [6] vi è un bacile smaltato di Limoges del cinquecento, e al museo archeologico di Brera in Milano in un piatto d'Urbino della Decadenza, in cui è rappresentato il gruppo del Laocoonte. [7] Nel gabinetto reale di Francia vedevasi una gemma incisa con la rappresentazione del gruppo, [8] e il Winkelmann ne notò una copia esatta in vetro nel gabinetto delle pietre incise del barone di Stosch. [9] Un cammeo in calcedonia, posteriore al 1550, e un intaglio in sardonica venata, del tempo del primo restauro del braccio destro del Laocoonte, vedonsi nella galleria degli Uffizi.[10] Queste riproduzioni non derivano però tutte dallo studio diretto della scultura greca, ma talora da altre riproduzioni, e dai calchi che ne furono fatti, fra i quali conviene ricordare quello eseguito per commissione di Francesco I di Francia.[11]

Abbiamo raccolto queste notizie per dimostrare vieppiù come la fama del monumento classico fosse grandissima, e per aggiungere prove dell'influsso potente che esercitò sul rinascimento dell'arte italiana; onde ogni studio su Raffaelle e l'antichità che non tenga conto di quel massimo coefficiente appare manchevole.

La questione del restauro del gruppo dovette pure essere di somma importanza, si che Raffaello non potè rimanerne estraneo, lui che sopraintendeva alle antichità di Roma, e che era assorto, verso la fine della sua vita, alla risoluzione di problemi archeologici. Risoltasi però la questione del restauro, dopo che Raffaello poteva col fine intuito dell'antico prescrivere il modo di completare la scultura, il restauro non fu condotto felicemente e non a norma dell'attacco antico della spalla, nè dal Montorsoli, nè dal Cornacchini.

[1] E. PLON, *Benvenuto Cellini.* Nouvel appendice, p. 29-30. Paris, Plon, 1884.

[2] E. MOLINIER, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes.* Catalogue raisonné. Vol. 2. Paris, Rouam, 1866. Tomo I, pag. 106, n. 152.

[3] W. BODE und H. VON TSCHUDI, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche.* Berlin W. Spemann, 1888.

[4] E. MOLINIER, op. cit. tomo I, p. 19, n. 33 e n. 34; tomo II, p. 130, n. 615.

[5] Notizia ricevuta per cortesia dal Müntz.

[6] N. 485 del *Catalogue de Vente* (1861).

[7] E. MOLINIER, *Les majoliques italiennes en Italie,* p. 22.

[8] MARIETTE, *Traité des pierres gravées.* T. II, tav. 95.

[9] WINKELMANN, *Opere,* III, 1053.

[10] L'intaglio in sardonica venata non è esposto. Il catalogo del MIGLIORINI (1850) li descrive così: « *Cammeo* in calcedonia. - Gruppo del Laocoonte veduto di prospetto. - L'autore di questo cammeo doveva vivere dopo il 1550: egli si è servito dei restauri in stucco del Montorsoli. Ho veduto del medesimo molte altre copie dall'antico, tutte ben toccate e non finitissime come la presente. La sua età la deduco dall'avere copiato cose che furono rotte dopo quel tempo e ch'egli manifestamente copiò intatte.

« *Intaglio* in sardonica venata. - Il gruppo del Laocoonte nel tempo del primo ristauro del braccio destro. »

Queste due pietre sono rammentate in altri inventarii precedenti della galleria: la menzione più antica trovasi in un inventario senza data, di scrittura del secolo XVII, che una nota posteriore indica come l'inventario degli oggetti d'arte appartenenti al cardinal Leopoldo. In esso e nella lista dei *cammei moderni* vi è notato « Laocoonte coi figli in calcidonia », e più avanti negli *intagli moderni* «Laocoonte coi figli in agata varia.»

Nel medesimo inventario del cardinal Leopoldo tra i bronzi moderni vi è notato « il Laocoonte coi figli », e può darsi che sia uno di quelli del museo fatto dopo il ristauro.

Fra i bronzi, la prima menzione di un gruppo di Laocoonte nella galleria è nell'inventario del 1635, in cui al n. 206 è notato: « Un gruppo di tre figure di bronzo, cioè un vecchio tutto accerchiato da serpi con due giovani similmente con serpi. »

[11] B. CELLINI, *Autobiografia.*

Se si confrontano le riproduzioni del Laocoonte del tempo prossimo alla scoperta con quelle posteriori, si riconosce che la elevata tranquillità del dolore, quale spira dal gruppo, non fu intesa che nel tempo di Raffaello. Solo allora potevasi comprendere quanto scrisse il Winkelmann, guardando al gruppo rodiese: « come il mare, sebbene imperversi sulla superficie, rimane sempre tranquillo nel fondo, così l'espressione delle figure greche dimostra sempre in mezzo alle tempeste delle passioni un'anima grande e imperturbabile ». Rimase tuttavia il Laocoonte, nella mente degli artisti, quasi simbolo della rigenerazione artistica; e il Vasari difatti da quella scoperta, primamente, fa derivare la fine ed estrema perfezione dell'arte. Ma agli artisti che si erano fatti servili imitatori, il Tiziano che pure studiò, com'egli scrisse a Carlo V *i sassi antichi,* affinchè potesse la sua arte



11. — GRUPPO DEL BANDINELLI

(Galleria degli Uffizi a Firenze.)

essèr degna di dipingere le vittorie dell'imperatore in Oriente, il Tiziano, dico, lanciò la sua fiera satira all'arte ligia all'antico. Egli disegnò un'immane scimmia nella posa del Laocoonte, con gl'irti peli, in atto di tentare di svincolarsi dai serpi, e due scimmiette, una delle quali ha lasciato cadere una pera, strette, annodate dai lacci dei serpenti al grosso bertuccione. [1] Sembra questa quasi un'idea suggerita dall'Aretino a Tiziano, al pittore che fu l'interprete più naturale della figura umana, inebriato del colore e della bellezza viva. Certo è che la caricatura del Laocoonte fu la caricatura dell'arte che è scimmia dell'arte stessa. L'imitazione dell'antico non procedeva più per via di assimilazione; era fredda e materiale, ben lontana dall'imitazione raffaellesca, giovane, originale, fresca come la sua sorgente. E Tiziano lanciò il suo sasso contro l'arte che scendeva giù in una palude.

Passarono due secoli e più, quando l'arte traviata, frivola, si rivolse di nuovo all'antico per chiedere nuova vita. E il Laocoonte apparve ancora segno di risurrezione artistica. Il Winkelmann il Lessing, Hirth e Goethe, Schopenauer, Blumner ecc., innanzi alla figura del Laocoonte svol-

[1] L'incisione del Boldrini è riprodotta nella vita del *Tiziano* del LAFENESTRE.

sero teoriche estetiche, la mutabile filosofia dell'arte. Poi vennero le analisi del fisiologo con Darwin che nelle rughe orizzontali della fronte del Laocoonte non vide la espressione reale del dolore; vennero gli archeologi, il Brunn, il Robert ecc., a discutere se uno dei figli del Laocoonte dovesse vivere o morire, secondo le intenzioni dello scultore. A noi, che dall'economia del tema non è permesso di discutere quelle affermazioni, basta di conchiudere che il celebre gruppo divenne parte dell'organismo dell'arte, e che Raffaello e il suo tempo seppero assimilarne, trasformarne, elaborarne le forme: e mentre molte forme dell'antichità rimasero nel medio èvo, come fondo, come primo strato dell'arte, il Laocoonte, scoperto solo quando il Rinascimento trionfava, entrò solo per qualche tempo utilmente nel campo dell'arte, quale esempio di unità di concepimento, di grandiosità di composizione e di energia di sentire.

Urbino, 28 marzo '89.



12. — PICCOLO BRONZO NEL MUSEO DI BERLINO.

ADOLFO VENTURI

VICENDE DEL DUOMO DI MILANO

E DELLA SUA FACCIATA



EI SECOLI scorsi ed anche per un buon tratto del secol nostro, gli studiosi delle patrie memorie ricercavano e tenevan nota della origine e dello sviluppo dei monumenti dal punto di vista essenzialmente storico, e storici o cronisti eran chiamati: e di storia e per lo più di semplice cronaca eran le notizie che passavano ai posteri intorno ai monumenti. Dal canto loro gli architetti che erano richiesti di fare opere di completamento e di manutenzione, vi attendevano od ispirandosi al proprio gusto, ed anzi per dir meglio al gusto, all'andazzo del proprio tempo; oppure ispirandosi al carattere, al complesso dell'edificio. Se la corrente pubblica, la voce generale, li confortava d'un parere, d'una sentenza definitiva sullo stile dell'edificio, l'accettavano senz'altro. Ma nella stessa guisa che gli storici o cronisti lor contemporanei non consultavano il monumento, così essi non si preoccupavano affatto delle indagini fatte sui documenti e delle notizie storiche ritrovate da cotesti studiosi.

Ora, fortunatamente pei monumenti e per l'arte, gli studiosi e gli architetti si stendon la mano e vicendevolmente si coadiuvano nei propri studi, nelle indagini, conclusioni e progetti.

La storia della questione della facciata del duomo di Milano rispecchia fedelmente tanto quell'infelice indirizzo dei tempi scorsi, quanto il sorgere della prospera êra dell'imperio del metodo critico dell'archeologia.

Fino a che non si venne al proposito di studiare il duomo di Milano pezzo per pezzo, elemento per elemento; e fino a che sussidiariamente a cotesto studio archeologico non si acconsentì ad associare l'esame, ma proprio il solo e semplice esame degli *annali* della veneranda fabbrica del duomo, su questo insigne edificio si architettarono le teorie le più cervellotiche; gli argomenti per dedurne le origini, la fondazione, l'inizio dell'opera, la direzione tecnica, ecc. ecc., si andaron a cercare lontano le mille miglia, e per la facciata si progettarono i più disparati disegni.

Benemerito iniziatore degli studi sul duomo, secondo il nuovo indirizzo critico ed archeologico, fu il conte Ambrogio Nava, uno degli amministratori della veneranda fabbrica del duomo e presidente della R. Accademia di Belle Arti di Milano.

Già l'abate Bianconi aveva dal 1789 al 1796 raccolto 76 disegni antichi spettanti al solo duomo, lo Zanoia, il Bossi, Girolamo Calvi ed altri avevano fatti studi critici sopra qualche lato della questione delle origini, della storia e dello stile del duomo. Ma il conte Nava portò innanzi l'esame scientifico, consultò il monumento. A lui dobbiamo inoltre lo scavo di antichi ruderi presso l'attuale cripta, che svelarono l'antica giacitura ed architettura della preesistente Santa Maria

Maggiore, a lui la scoperta di mattoni recanti il millesimo 1386; egli pel primo lesse e pubblicò parte dei documenti degli archivi del duomo, che oggi noi comodamente consultiamo nella raccolta (benchè incompleta) stampata sotto il titolo degli annali; e pel primo diede pure contezza e ricavò notizie da altri manoscritti e documenti oggi pur troppo in parte scomparsi. Il risultato dei suoi studi [1] e quello delle sue scoperte furono preziosi acquisti per la storia e per la questione dello stile del duomo.

L'architetto viennese Federico Schmidt consultò direttamente il monumento; l'abate Ceruti fece ricerche in molti documenti e cronache; Cesare Cantù coll'alta sua mente sintetica, col suo intelletto di storico, seppe distinguere nei risultati dei singoli lavori e studi la verità storica sulle origini del monumento.

Con questo movimento, che direi scientifico, camminava di pari passo il movimento artistico, il ridestarsi del buon gusto e di una vera intuizione archeologica.

Non si tardò a non voler più tollerare la decorazione posticcia appiccicata alla fronte e stata ultimata in tutta fretta in sul principio del secolo per soddisfare, anzi ubbidire di galoppo all'impaziente volere di Napoleone.

Ma quando si fu al come si abbia a riformare la fronte del duomo, risorsero i dubbi, riapparvero le difficoltà, si ridestarono le più opposte teorie. La via era oramai aperta al sagace e serio studio e molti vi si cacciarono con quell'entusiasmo che solo l'amore dell'arte può generare. Ricorderò: Camillo Boito, fra i primi, che poi nel 1881 dettò una monografia molto importante e del quale si attende fra breve una nuova opera storica ed artistica sul duomo e sui suoi progetti di facciata; Tito Vespasiano Paravicini, che fin dal 1878 richiamò l'attenzione sull'origine lombarda del grandioso tempio, Paolo Cesa Bianchi, Giuseppe Mongeri, Nardini Despotti Mospignotti, Gentile Pagani che scese nell'arena con nuovi documenti storici e notizie archeologiche, ed altri molti.

Luca Beltrami da oltre sei anni riprese da capo, per conto suo, tanto lo studio storico sui documenti, quanto lo studio artistico ed archeologico sul monumento: ed il risultato lo ha consegnato in parecchi scritti e disegni, che successivamente nel 1883, nel 1887 e nel 1888 rappresentarono un progressivo sviluppo e perfezionamento di un concetto organico.

Con tutto ciò l'accordo sullo stile del duomo, sul concetto della nuova facciata manca ancora.

I dispareri incominciano sulle origini e sullo stile.

È singolare. Mentre della maggior parte delle chiese grandiose e dell'Italia e delle altre regioni, non si cerca l'architetto creatore del progetto, e, lo si conosca o lo si ignori, non si considera la costruzione che quale risultato dell'arte architettonica di un periodo, di un'epoca; del duomo di Milano, invece, da molti è cercato con insistenza l'architetto e da molti è pur ritenuta straniera l'origine. Più razionale è l'opinione di un autorevole competente, esser stato dato ai maestri lombardi un progetto straniero che essi si sforzarono di interpretare e d'applicare secondo l'arte locale. [2]

Ma il bello si è che intanto nessun documento dei moltissimi degli archivi della veneranda fabbrica, del municipio, dell'archivio di Stato, dell'Ambrosiana, indica o lascia intravedere l'esistenza di un progetto primitivo, anzi persino nei verbali delle numerose discussioni non è mai fatto cenno del *progetto* del duomo.

[1] *Memorie e documenti* ecc. - Milano 1854.

[2] A quest'opinione si rannoda quella cui dal canto suo, indipendentemente, è pervenuto l'architetto francese Teodoro Fivel, di Chambéry, il quale nello scorso anno ebbe la cortesia di farmi conoscere il risultato dei suoi studi sul pittore, ed architetto Hans Memmlinc, autore di pitture e costruttore di numerosi edifici in Savoia, come l'attestano i dipinti, i castelli e le chiese, ed i documenti scoperti da quel dotto studioso. Da una lacuna nelle opere e documenti riferentisi al Memmline, nei primi due anni della costruzione del duomo, dal carattere delle sue opere e dal fatto che il duca di Savoia, pel quale questi oprava, era parente di Gian Galeazzo, il signor Fivel dedurrebbe che egli abbia studiato e ad ogni modo presentato un progetto pel duomo di Milano e che la sua repentina partenza sia stata l'origine dei dubbi, delle discussioni e dell'intervento di artisti stranieri nella costruzione del grandioso tempio.

Le chiese ed i cimiteri, estrinsecazione del culto, del sentimento umano, espressione della fede e depositari delle più care memorie e speranze, sorgono e risorgono sempre sulla stessa area, dalle stesse rovine: non sono per lo più che riedificazioni, ampliamenti, superposizione di generazioni, di civiltà intere.

Per i templi, le chiese, l'ostacolo degli edifici che son venuti poco a poco ricingendoli, rinserrandoli, esige le riedificazioni sul luogo; gli ampliamenti sulla stessa località sono già lo sforzo maggiore che sia stato dato di tentare e la pressione dei circostanti edifici se non soffoca, per lo meno ritarda, rende difficilissima e lentissima l'impresa.

Questa è la storia del duomo di Milano.

La vecchia chiesa di Santa Maria Maggiore, edificata forse prima ancora dell'VIII secolo, contava già per subite rovine e patiti incendi la seconda e probabilmente la terza ricostruzione ampliata, quando nel 1353 la rovina dell'alta torre o campanile grande ne atterrava la facciata (fig. 1) sconquassandone pure i fianchi.

I milanesi, nell'accingersi a riparare alla nuova rovina, si decisero di bel nuovo per una riedificazione più vasta ancora, quale i tempi prosperi di Milano e i progressi dell'arte andavano ispirando. La nuova chiesa più ampia doveva necessariamente estendersi sull'area occupata da parecchi edifici. Da ciò la causa principale della difficoltà e lentezza con cui sorse. (Fig. 2) [1]



Fig. 1. - L'ANTICA FACCIATA DI S. M. MAGGIORE

(Disegno del secolo XIV sulla coperta in pergamena di un codice dell'archivio civico di S. Carpoforo in Milano)

Una bolla del 12 maggio 1386 dell'arcivescovo di Milano Antonio da Saluzzo, nell'esortar i fedeli a largheggiare in elemosine per l'erezione della chiesa, dice che la chiesa primitiva era « consumpta et dirupta » e che « de novo rehedificari facere corda fidelium intendunt. »

Un bolla successiva, del 17 settembre 1387 dello stesso arcivescovo ripete le stesse esortazioni e la stessa dichiarazione « corda fidelium facere intendunt » ma soggiunge subito « et incoharunt » cosicchè l'incominciamento della grandiosa ricostruzione va rintracciato tra queste due date ed anzi più vicino al maggio del 1386 giacchè nell'ottobre dello stesso anno Gian Galeazzo Visconti, signore di Milano con un decreto del giorno 12 autorizza la questua prescritta dall'arcivescovo per la chiesa che « jam diu et multo retro stetit ruinata et cœpit refici. »

Gli archivi della veneranda fabbrica conservano i registri di conti dell'amministrazione di Tommaso de Caxate, una delle parti più interessanti della raccolta dei cosidetti annali.

Di cotesto *liber dati et recepti* il più vecchio dei registri pervenutoci incomincia col gennaio del 1387 ma si sa e si desume da questi registri che il primo di essi risaliva al 19 maggio del 1386. Ed è in questi scartafacci da ragioniere che troviamo registrate le numerose oblazioni dei fedeli, i cospicui lasciti dei ricchi, i modesti legati dei meno abbienti, le generose donazioni dei facoltosi e l'obolo dell'artigiano versato nelle numerose cassette esposte in molti luoghi della città, alle porte delle chiese, nei ritrovi pubblici, nel Broletto, negli ospizi, negli alberghi; è pure in cotesti scartafacci che troviamo registrato il ricavo della vendita degli oggetti donati a favore della fabbrica, fra i quali moltissimi erano povere cose è vero, ma quanto di meglio possedevan e potevan dare i diseredati dalla fortuna, che talvolta concorrevano persino *laborando pro nihilo*, cosicchè nel 1391, a conti fatti, le oblazioni sommavano a lire 57,287,137 1[2, che equivalgono ad 1,146,000 lire circa di moneta metallica odierna, somma ingente per allora.

Il Visconte dal canto suo fece alcune elargizioni, molte ne promise che però andò poi assottigliando; rinunciò a numerosi diritti, balzelli ecc., ad esempio sui trasporti e sui materiali; se non

[1] Il disegno venne fatto in base agli studi ed al disegno complessivo pubblicato dal prof. Gentile Pagani nell'*Illustrazione Italiana*, 1887, n. 39

ha donato la cava di marmo della Gandoglia, pare peraltro che non abbia mantenuto su di essa il diritto di regalia; emise rescritti, promulgò ordinazioni che ora raccomandavano oblazioni, ora le imponevano, che tal fiata facilitavano il progredir della fabbrica, tal altra le costituivano veri e propri privilegi.

I cittadini dell'antico comune di Milano, che poco per volta sotto i Torriani, poi sotto i Visconti, particolarmente ai tempi di Azzone, Bernabò e del nuovo signore Gian Galeazzo, eran venuti perdendo la loro autonomia, avevan però conservata ancora, da un lato, più in apparenza che in sostanza la veste di sovranità popolare di reggimento cittadino, col gran consiglio dei Cittadini, col consiglio dei Dodici di provvisione [1] d'altro lato, e davvero in sostanza, provvedendo ancora a loro giudicio nelle questioni che oggi chiamerebbonsi edilizie.

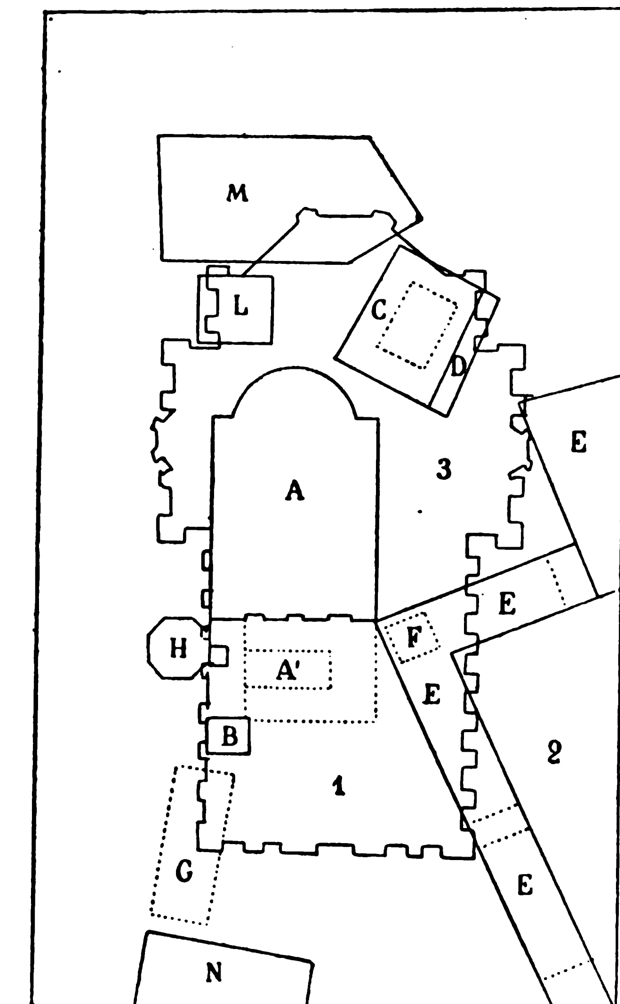


Fig. 2. - L'AREA OVE SORSE IL DUOMO DI MILANO

A. Basilica iemale di S. Maria Maggiore. — **A'.** Il suo atrio. — **B.** Il vecchio campanile grande. — **C.** Arcivescovado. — **D.** Il suo atrio. — **E.** Broletto, di poi palazzo di corte. — **F.** La sua torre di angolo. — **G.** Coperto delle bollette. — **H.** Battistero di S. Giovanni ad Fontes. — **L.** San Stefano alle fonti. — **M.** Ordinaria o Canonica di S. Biagio. — **1.** Piazza dell'Arengo. — **2.** Corte del Broletto. — **3.** Giardino-Verzaro piccolo.

È pervenuto sino a noi il verbale della grande adunanza delli 16 ottobre del 1387, nella quale il vicario, i dodici di provvisione, ed una trentina di deputati, officiali e soprintendenti alla fabbrica (fra essi *l'archipresbiter, l'archidiaconus* e gli ordinari della chiesa, nonchè parecchi giureconsulti, il *sindicus Comunis Mediolani,* ecc.) regolano l'andamento amministrativo, la sorveglianza tecnica, amministrativa e finanziaria della costruzione e portano a cento il numero dei deputati al reggimento della fabbrica e li nominano seduta stante e confermano ad ingegnere della fabbrica *Simon de Ursanigo* e stabiliscono di eleggere ancor uno o più altri ingegneri valenti e capaci di interessarsi ai lavori della costruzione.

Se in quell'adunanza si trovavano intervenuti intelligenti, anzi persone pratiche dell'arte dell'edificare, quale ad es. il Simone da Cavagnera, però gli ingegneri e gli architetti non assistevano perchè non trattavasi di questioni architettoniche e tecniche.

In tutte le adunanze invece in cui si deve discutere e provvedere alla parte costruttiva e decorativa, noi li troviamo presenti e con essi accorrono anche gli scultori, gli scalpellini, i carpentieri, i fabbri, tutti, tutti, fino all'ultimo operaio.

Nessuno degli ingegneri o maestri appare con prevalenza assoluta quale creatore del progetto, ad un progetto primitivo, sia desso di concetto lombardo, italiano, straniero mai si allude (ma invece, ad esempio, si parla di *misure prescritte*) e tutti nella discussione hanno la parola, tanto il maestro e l'ingegnere che l'artigiano.

1 Il vicario, magistrato, dapprima essenzialmente popolare si era trasformato in vicario del principe, nel suo rappresentante presso i magistrati popolari, che erano i XII di provvisione, ed il Gran Consiglio.

L'erezione del grandioso tempio era adunque un fatto eminentemente popolare e per l'iniziativa e per la dirigenza; ed è perciò naturale che il popolo abbia cercato intorno a sè i costruttori, sia ricorso alla maestranza dei campionesi, la quale aveva eretto numerose ed importanti chiese in Milano, nella Lombardia, in Piemonte, nel Veneto e sin nella Toscana. Mentre le altre maestranze di costruttori, secondo lo sviluppo della attività artistica nel penultimo secolo del medioevo, eransi quasi tutte dileguate, facendo posto alla personalità, alla individualità artistica e scientifica, il sodalizio dei campionesi invece, pur seguendo i progressi dell'arte e pur trasformandosi e lasciando sor-

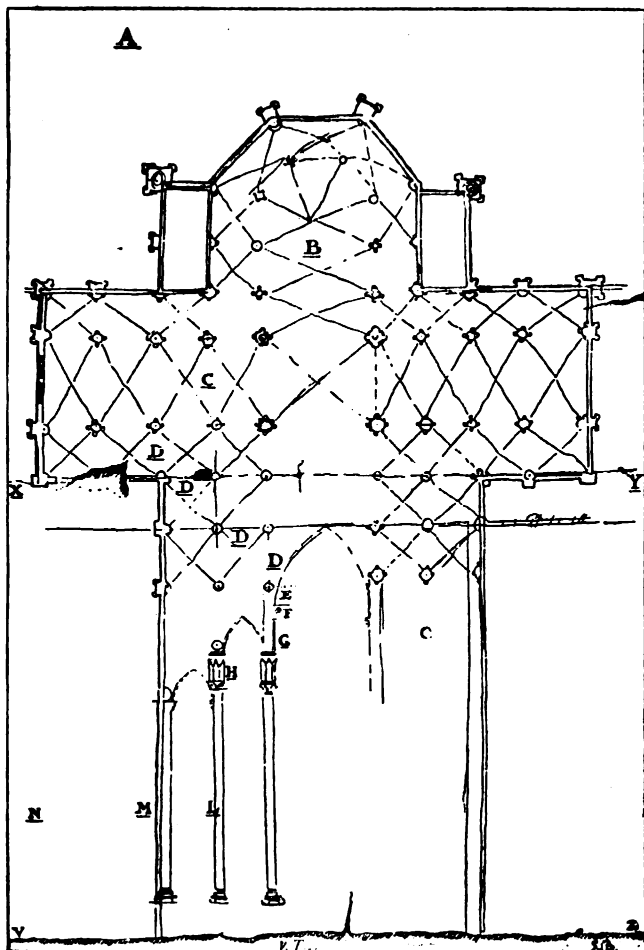


FIG. 3. — PIANTA DEL DUOMO



FIG. 4. — DETTAGLIO DELL' ESTERNO DEL DUOMO

(Antichi disegni dell'architetto De Vincenti)

gere in piena luce i singoli maestri (Bonino, Marco, Giacomo, Matteo, Zeno ecc.), conservava ancora una certa colleganza o per lo meno era soltanto alla vigilia dello scioglimento.

Dal 1386 alla fine del 1389 primeggiano ancora nei registri degli annali i nomi dei campionesi Marco, Zeno, Bonino, Iacopo, Matteo, e qualcuno appare ancora nel 1390; inoltre e prima e dopo questa data numerosissimi sono i campionesi scultori, scalpellini, muratori ed altri artigiani.

Lombardo essenzialmente fu quindi il periodo dal 1386 al 1389 e secondo il sistema delle maestranze medioevali, l'edificio fu incominciato sopra un tipo, un concetto generico, di grandiose proporzioni, un semplice disegno schematico [1] da svilupparsi con grandiosità mediante l'opera contemporanea e solidale dei vari maestri del sodalizio.

E di stile lombardo fu di necessità il concetto della chiesa, ma di uno stile lombardo con-

1 LUCA BELTRAMI. *Il Duomo e le sue vicende.* (*Illustrazione Italiana* 11 settembre 1887).

sentaneo allo sviluppo che quell'architettura era venuta prendendo e pur consentaneo alla imponenza delle proporzioni che erasi deciso di adottare.

L'entusiasmo dei cittadini nel concorrere coi mezzi finanziari, colle oblazioni e nel dirigere amministrativamente la costruzione fu assecondato dai campionesi. In questo periodo veniva compiuto lo zoccolo o perimetro dell'abside, delle sacrestie, delle crociere, e dei fianchi probabilmente di due campate corrispondenti alla sesta e quinta campata odierna; venivan pur portati a buona altezza i muri ed alcuni dei piloni.

A confermare cotesti risultati dello studio degli annali ed a gettare chiara luce sullo stato della costruzione, sullo stile e sui concetti già prestabiliti sono fortunatamente sopraggiunti due disegni del 1390, i più antichi che si conoscano del duomo e che l'architetto Luca Beltrami ha pubblicato nella *Raccolta Milanese* nel dicembre 1888 e nel gennaio 1889. (fig, 3 e 4) Erano stati eseguiti dell'architetto Antonio De Vincenti, che, incaricato dal Consiglio dei Seicento di Bologna di fare il modello pel San Petronio, era venuto a Milano a studiarvi il duomo da pochi anni incominciato.

Uno di cotesti disegni è l'abbozzo planimetrico del duomo; dimostra che la costruzione non si estendeva che sino alla sesta campata attuale, arrestata dalla vecchia facciata di Santa Maria Maggiore riattata alla meglio e dal palazzo del Broletto (detto di poi ducale); dimostra pure colle annotazioni aggiunte dal De Vincenti che l'altezza del tiburio o cupola già fosse calcolata e già fosse stabilita la disposizione delle volte ma però con l'intenzione di innalzare il tiburio in pianta quadrata anzichè ottagonale. [1]

L'altro disegno rappresenta la disposizione architettonica dell'esterno del duomo, e prova come gli elementi organici ed il concetto decorativo fossero già concretati fin dai primi anni dell'inizio dei lavori. Il basamento è quale oggi lo vediamo coi suoi archetti lombardi trilobati; le nervature verticali o fascie delle chiese lombarde son pur quelle eseguite in marmo, e già sono disegnate in guisa da suddividere le pareti ed i contrafforti e da rannodarsi al piano del terrazzo per formare la merlatura traforata; già appaiono i pinacoli angolari dei contrafforti: le mensole per le statue coi relativi baldacchini sono progettate secondo il concetto delle decorazioni che essi campionesi avevano applicato a Verona e che Matteo applicherà sulla facciata del duomo di Monza. Da questo disegno vediamo pure che sin d'allora era adottata la forma caratteristica delle finestre col largo sguscio. Il gugliotto che sorge sul contrafforte è più basso, meno sviluppato di quello che ora vediamo appunto sorgere sul contrafforte estremo settentrionale, ma il concetto, lo stile, è già quello, ed anzi cotesto piccolo gugliotto dimostra appunto lo sviluppo dal gugliotto di terra cotta del coronamento delle facciate di chiese lombarde al tipo dei gugliotti che ora vediamo nella parte settentrionale del duomo. In questo secondo disegno, infine, son pur già date indicazioni di altezze che si riferiscono ai piloni, ai capitelli, all'imposta della volta maggiore.

Così si veniva innalzando il grandioso edificio, improntato allo sviluppo dello stile lombardo, con le navi che giravano dietro il coro, secondo l'esempio delle navi della grandiosa chiesa romano-bizantina di San Lorenzo in Milano, colla forma poligonale dell'abside, come era stata eretta nella prima metà del secolo nella chiesa di San Gottardo pur in Milano, coi contrafforti poco sensibili in sviluppo come in tutte le chiese lombarde, e così pel progettato alto tiburio o cupola ispirato a quello della vicina abazia di Chiaravalle, per le progettate volte a crociera, e via via.

I nomi di scultori, di operai, di manuali campionesi perdurano nei documenti degli annali per molti e molti lustri, non quelli dei maestri, dei costruttori campionesi. Questi incominciano a diminuire nel 1389, e più passano gli anni, più si assottiglia la schiera di quei vecchi maestri. Anche il sodalizio dei campionesi si era dileguato. Ed in allora incominciarono i dubbi, i tentennamenti, i dispareri tecnici sulla esecuzione del grandioso edificio.

[1] Il Cesariano nei suoi *Commenti* a Vitruvio, stampati nel 1521, diede una pianta intera del duomo che non è che la riproduzione di un antico progetto oramai smarrito, come ebbe a riconoscere, nello studiarla, il prof. Beltrami, e come lo provò il disegno dell'architetto De Vincenti.

Il sistema direttivo, l'ingerenza dei deputati, poco o punto competenti nell'arte dell'edificare, l'intrusione nelle adunanze e discussioni di tutti i maestri, artisti ed operai addetti alla fabbrica, recarono effetti dannosissimi. Le discrepanze si accentuarono, le discussioni non fecero che accrescerle. Si credette di trovare un rimedio nel chiamare a consulto, ed anche alla dirigenza dei lavori, architetti di altre regioni ed anche stranieri. Quanti maestri eran noti per importanti costruzioni, o capitassero in Lombardia, erano chiamati e trattenuti ed alcuni furono ricercati affidandone ad altri la scelta. Ma il rimedio fu quasi sempre peggiore del malanno. I costruttori del duomo, eredi e tenaci conservatori del sistema edilizio della propria regione, per quanto ligi e quasi incoscienti della lenta trasformazione dello stile lombardo, non si acconciavano punto colle teorie e pratiche dei maestri estranei, i quali alla lor volta non comprendevano affatto nè sapevano punto valutare la razionalità di uno stile e di pratiche costruttive proprie della regione lombarda.

Lo spettacolo non fu edificante, la tenacità, la cocciutaggine e l'astio spadroneggiarono in entrambi i campi.

Il primo maestro estraneo che appare è Andrea degli Organi, da Modena, architetto ducale; fa degli studi, dà dei consigli, di cui non risulta siasi tenuto gran conto.

Un francese apre la serie dei maestri stranieri. Nicola de Bonaventis di Parigi, viene nel 1389, appunto nello stesso anno in cui Gian Galeazzo sposa la sua figlia al re di Francia, il che fa ritenere sia stato consigliato dal duca. Eletto ingegnere generale della fabbrica il Bonaventuri, fa opere di scoltura e disegna uno dei finestroni dell'abside, che fu poi il tipo degli altri finestroni, cosicchè, più scultore che architetto, egli incominciò ad ispirare nel duomo un qualche elemento gotico d'oltralpe. I deputati però già ai primi di agosto del 1390 decidono di *cassarlo* e nel settembre parrebbe che egli se ne sia andato alla chetichella.

Un *Johannes de Firimborg magister a lapidibus vivis*, che già nel 1390 lavorava coi suoi soci alla cornice superiore della chiesa, si fece animo in una delle discussioni generali dell'anno successivo ad accennare ad errori e dubbi nei lavori della fabbrica. I deputati tosto gli parificarono il salario a quello degli ingegneri e gli ordinarono di porre in iscritto cotesti errori e dubbi. Alcuni ingegneri furon incaricati di prenderne esame e la conclusione essendo stata sfavorevole, il Giovanni di Firimburg perdette e il grado d'ingegnere e la modesta sua carica, chè egli venne senz'altro cassato dal servizio della fabbrica.

Lo scultore campionese Giovanni Fernach [1] si era offerto di recarsi a Colonia e condurne un *massimo ingegnere*, i deputati scrivevano pure invitando Enrico di Einsingen: ma nè questi, nè il maestro promesso dal Fernach comparvero. Capitò invece Enrico di Gamodia (Gmund) e fu trattenuto e cominciarono le discrepanze, gli screzi maggiori.

Dirigevano la fabbrica Simone da Orsenigo, Giacomo Campione, Tavannino da Castelseprio, ad essi dopo alcuni mesi si aggiungeva pure Giovanni de' Grassi; Matteo Campione veniva ad intervalli da Monza; un'apparizione l'aveva pur fatta il geometra Stornaloco di Piacenza, partito lasciando un diagramma che determinava geometricamente l'altezza a cui doveva sorgere il duomo, dato lo sviluppo della sua pianta. [2]

Enrico di Gamodia pensava e vedeva da maestro tedesco, al punto che proponeva di demolir tutto e ricominciare da capo.

Fu tenuto un vero congresso di tutti i maestri e fu mandato a prendere a Verona il maestro Giovanni da Ferrara, e fu pur chiamato l'architetto del duca, Bernardo da Venezia.

La seduta fu tenuta il 1° di maggio del 1392 e ben si può dire che fu decisiva per la costruzione e lo stile del duomo. Furon fatte discussioni e prese decisioni sulle singole parti dell'edificio; e fu pur discussa la saldezza e la portata dei muri laterali e posteriori, dei piloni del tiburio e

[1] Come dimostrai nel mio volumetto *il Duomo di Milano e la sua facciata* (con ill. - Milano, Bortolotti, 1888) il Fernach non fu architetto, ma solo scultore e nonostante il suo nome straniero era campionese.

[2] Di questo diagramma trattarono specialmente, il conte Ambrogio Nava nelle citate memorie, Giuseppe Mongeri nello scritto: *Per la facciata del Duomo*, Milano, 1887, e Luca Beltrami nella III parte della sua pubblicazione: *Per la facciata del Duomo di Milano*, Milano 1887.

degli altri; fu mantenuto che i tetti dovessero scendere in tre pioventi e non in due soli; fu determinato come si doveva sviluppare l'altezza del tiburio; fu determinata definitivamente quella dei piloni, della volta della maggior navata; ed altre conclusioni venner adottate per le porte delle crociere, pei contrafforti esterni e via via; e fu pur deciso che non occorreva affatto per la saldezza dell'edificio che le cappelle avessero a separarsi con muro divisorio, per il che il duomo risultò di cinque navate con uno sviluppo nella larghezza della fronte che costituisce la maggior difficoltà per la creazione di una facciata che abbia a riuscir armoniosa nelle linee.

Se Enrico di Gmund avesse vinto, l'arte gotica si sarebbe impadronita del duomo, creando poi un complesso ibrido, quale è sempre il risultato dell'innesto di uno stile su un altro nello stesso edificio.

Enrico di Gmund venne mandato pei fatti suoi colla patente d'aver servito male e recato gran danno e detrimento alla fabbrica pei suoi *malegestis*.

Due anni dopo, nel 1394, Ulrico da Füssingen offriva i suoi servigi e nello stesso anno e nel successivo presentava in iscritto e faceva discutere le sue osservazioni sulle opere e sulle misure della chiesa e non potendo farle accettare si ritirava senz'aspettare il licenziamento.

Gli attriti, le discrepanze e lotte maggiori tra gli architetti stranieri e quelli locali si scatenarono dall'estate del 1399 a quello del 1401 e fortunatamente questo fu l'ultimo scroscio della tempesta.

Nell'aprile del 1399 veniva proposto e tosto accettato Giovanni Mignot, il quale capitava nell'agosto con Giacomo Cova di Parigi e Giovanni Campaniosus normanno.

Sinora da nessuno dei tanti studiosi della storia e delle vicende del duomo di Milano, è stata tentata un'indagine sulla importanza nel paese loro e sulle opere ivi compiute dai molti architetti ed artisti stranieri che ebbero ingerenza nella costruzione del duomo.

Per Giovanni Mignot, la ricerca non mancherebbe di interesse. In patria sua deve esser stato tenuto in un certo conto e deve aver fatte opere notevoli, giacchè dalle discussioni conservate negli annali, egli appare versatissimo nell'arte sua, nell'architettura del proprio paese, e si presenta poi quale un uomo di singolare tenacia e magari prepotenza. Cognizioni e qualità ed indole che qui in Milano ed a proposito del duomo non giovarono nè a lui nè al duomo.

Egli non tardò difatti a dissentire e dalle forme di stile e dalle misure, proporzioni e pratiche costruttive del grande tempio. Non trovando attenzione presso gli architetti ed i deputati si rivolse al duca e gli dichiarò che la fabbrica correva pericolo di rovina. Il duca or si interessava all'andamento della costruzione, or dava consigli, talvolta imponeva la sua volontà, tale altra si stancava e mandava in santa pace il duomo, i deputati e gli architetti.

La discussione dei deputati ed architetti ed operai sui cinquantaquattro capi d'accusa del Mignot si svolse procellosa e dopo la discussione di ventiquattro di quelle censure, i deputati perdettero la pazienza ed opposero che le altre censure non avevano importanza relativamente all'organismo ed alla solidità della chiesa, « che se si dovesse replicare a queste e ad altre, non si avrebbe più fine e si ritarderebbe l'opera della chiesa con grande obbrobrio e scandalo. »

Quindici giorni dopo però nuova discussione sui contrafforti e sulle quattro torri del tiburio e nuova burrasca. L'intervento di tre architetti francesi, Limonoto Nigro, Giovanni Sommerio e Mermete di Savoia, che erano di passaggio in Lombardia, non fa che provocar nuove accuse.

Il duca manda a Milano Bernardo da Venezia e Bartolomeo da Novara suoi architetti e li incarica di esaminare e stendere il loro parere sulla solidità della costruzione ed essi il giorno 8 maggio del 1400 presentano una relazione in cui osservano, è vero, che *li contraforti non hanno tutta quella grandezza che sareve de bisogno* ma conchiudono che *la chiesa non se po biasimare, anche se de lodare per un bellentissimo edifitio e grande*, e per *eterna fortificazione* e consigliano:

1.° che le due navate estreme sian murate e ridotte a cappelle;

2.° che si faccia una cappella nella *culaza de la giesia verso el campo santo* per la quale si conseguirebbe maggior solidità e anche lo spazio per l'arca funeraria (per le ceneri del padre di Gian Galeazzo.)

Nel maggio del 1401 le parti si invertono, sono i deputati e gli ingegneri della fabbrica che discutono le opere indicate dal Mignot, il Consiglio generale diventa tribunale, e son pur messe in discussione le opere architettoniche da esso Mignot fatte eseguire. Trattasi specialmente del lavoro intorno

alle vòlte ed alle crociere incominciate sui capitelli. La discussione è minuziosa, tecnica ed artistica: deputati ed ingegneri sono divisi, chi approva e sostiene il Mignot, chi lo accusa vivamente.

Il duca consiglia la costruzione della cappella suggerita da Bernardo da Venezia e dal Bartolino,

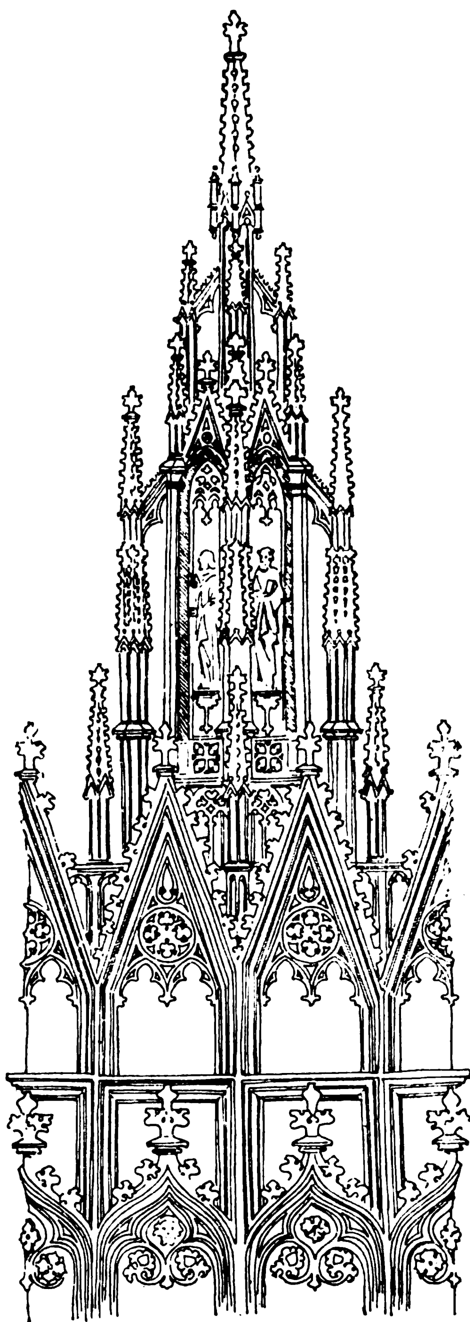


Fig. 5. - Finimento di un contrafforte (disegno conservato nell'Ambrosiana)

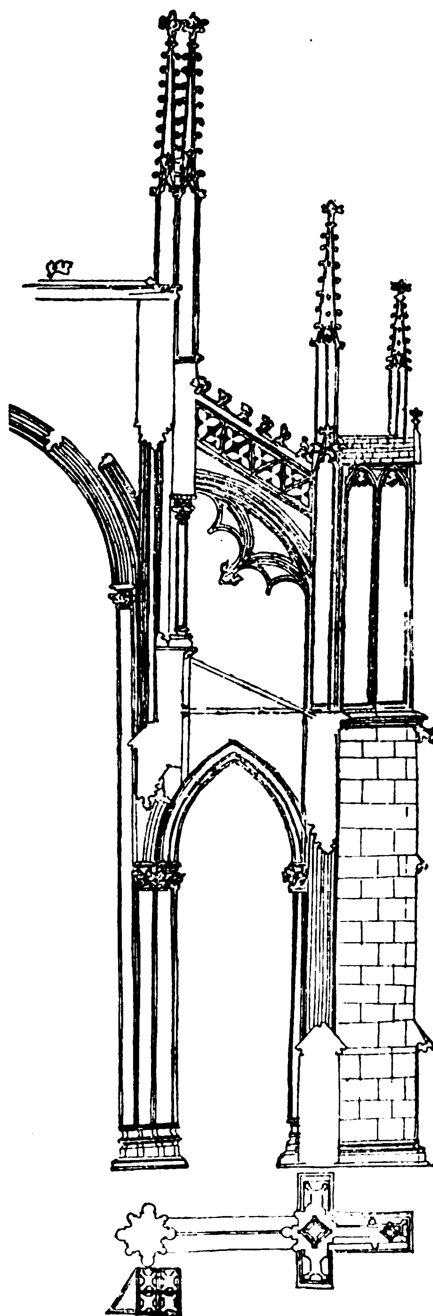


Fig. 6. - Disegno degli speroni di controspinta (nella raccolta Bianconi)

esorta i deputati a procedere d'accordo col Mignot e raccomanda l'educazione artistica di Filippino da Modena. Ma circa un mese dopo egli, il duca, lascia che facciano come vogliono e rimandino il Mignot se l'opera sua non è buona e bella, e di lì a pochi mesi è stanco al punto che fa capire ai deputati che egli non si ingerisce nella fabbrica « se non di buon volere in quanto richiesto, lasciando ai milanesi di fare quanto credevano e volevano. »

Intanto il Mignot è stato cassato e condannato alla rifusione dei danni, e dei suoi beni e disegni vien ordinato il sequestro; e nel marzo del 1402 abbandona Milano. Si può dire che egli chiuse la serie dei maestri stranieri, i quali costruttivamente non influirono nè lasciarono traccia sull'organismo, sullo stile dell'ossatura del duomo.

Il Bonaventuri aveva lasciato opere di scoltura e il disegno di uno dei finestroni dell'abside e di opere di scoltura si era occupato Giovanni di Firimburg. E sono da ricordarsi fra i più importanti lavori, quelli degli scultori Pietro di Francia, Anex di Marchensten, Pietro da Monaco, ecc. senza contare i numerosi maestri minori registrati dagli annali.

Essi pertanto avevano influito sulla decorazione del duomo, sulla parte ornamentale, creando e lasciando opere che furono imitate e continuate nelle varie parti dell'edificio, e così provocarono l'aggiunta e l'innesto sulla ossatura lombarda di un complesso decorativo che fu il risultato di elementi d'oltralpe e di elementi lombardi. Nelle loro creazioni difatti i maestri stranieri avevano pure subito l'influenza e dell'ambiente dell'arte lombarda in generale e delle opere lombarde che gli artisti locali venivano conducendo pel duomo.



Fig. 7. - PORTICINA DELLA SACRISTIA SETTENTRIONALE

Il progetto di finimento di un contrafforte rinvenuto nella biblioteca Ambrosiana da Luca Beltrami e da lui pubblicato nel 1887, è l'esempio il più chiaro e persuasivo della influenza che le opere d'arte locale esercitarono sugli stessi artisti stranieri. Questo disegno (fig. 5), opera probabilmente di artista tedesco, è nella parte superiore di una decorazione minuta, a piccole masse, con archetti rampanti in miniatura, carattere germanico; nella inferiore invece mostra il partito decorativo della falconatura quale venne adottato per tutto il coronamento, carattere locale.

Cotesta falconatura difatti è un concetto italiano; appare sin dai documenti dei primi anni della costruzione nei quali si parla di *foliamina* per la parte superiore delle pareti esterne; e fu portata a Milano dagli artisti lombardi che avevano operato nel Veneto ed a Padova e a Venezia avevano ammirato quella elegante trina che corona il palazzo della Ragione ed il palazzo ducale.

Anche il concetto primitivo degli speroni di controspinta fu lombardo, ma non riuscì esente nella parte decorativa dalla influenza dello stile gotico, trattato con indipendenza, come lo dimostra un disegno antico che fa parte della raccolta Bianconi (fig. 6).

E così pure fu di artisti lombardi la creazione delle porticine delle sacrestie, le quali nella parte inferiore sono dell'epoca e dello stile grave delle basiliche milanesi e nella parte superiore (applicatavi senza collegamento e fusione di sorta) sono dello stile snello, svelto delle leggiadre sepolture degli Scaligeri in Verona, opera degli stessi campionesi, i quali un qualche sapore nordico pur l'aggiungevano, carattere che non fa specie se si rammenta che questi maestri avevano anche lavorato assai nelle regioni d'oltr'alpe (fig. 7).

Ma la creazione fu e rimase tutta regionale nel pilone e nel suo capitello (fig. 8). Già nel libro dei conti del 1387 troviamo registrate spese per le fondamenta dei piloni; nell'anno successivo Marco da Campione ne studiava i modelli, così pure successivamente Tavanino da Castelseprio e Giovanni da Piacenza, e nel 1389 Antonio da Valenza si recava a Verona per riportarne la forma di un pilone costrutto da Ambrogio di Verderio. Il modello del capitello fu pure oggetto di lunghi studi, esperimenti e discussioni. Pilone e capitello riuscirono un semplice ma originalissimo sviluppo del pilastro lombardo a larga sezione che invece del capitello ha larga ed alta fascia di coronamento. Il Cesariano nella citata sua opera diede la sezione di questo pilone ed il disegno del suo coronamento. (fig 9).

Coll'anno 1402 si chiude l'intervento dei maestri stranieri ed il periodo di lotta tra lo stile lombardo e lo stile d'oltr'alpe. Tutte le parti caratteristiche del duomo, sia costruttive (compreso il con-

cetto dell'alto tiburio), sia decorative, erano oramai pervenute ad elementi concreti, che più non vedremo mutare. Eppure il componimento del grandioso edificio sarà assai più lento e passeranno tutto il XVI, il XVII ed il XVIII secolo prima che l'intera costruzione sia ultimata, tanto nella sua elevazione ed estensione, che nella sua decorazione.

Il concetto del tiburio od alta cupola centrale e delle circostanti quattro torricciuole faceva parte del progetto primitivo della costruzione, ed era ispirato alla grandiosa cupola circondata da quattro torri del San Lorenzo di Milano (costruzione di stile romano-bizantino, del quale il lombardo fu una derivazione) ed era pure ispirato ai tiburii lombardi, dei quali citeremo ad esempio quelli della chiesa della Certosa di Chiaravalle e dell'abazia di Morimondo. Il tipo del tiburio e guglia di Chiaravalle costrutto tra il 1330 ed il 1350 è perfettamente quello del tiburio attuale del duomo nella sua parte inferiore e quello del tiburio completo che appare nell'antica tavola di Pietro da Pandino. [1] E così vale pure il confronto col tiburio di Morimondo rimasto monco e cioè col solo tamburo ottagonale che risale al XIII secolo. Eppure questo elemento caratteristico della costruzione sorse lentissimamente. L'architetto Filippino degli Organi, che per moltissimi anni diresse i lavori della fabbrica, conservando il carattere della costruzione, nel 1448 dava la nota dei materiali necessari alla sua erezione. Ma passano gli anni e soltanto il 24 settembre del 1500 cotesto tiburio era ultimato ed ancora senza decorazione e senza la guglia finale; questa venne principiata soltanto nel 1759 su disegno e modello degli architetti Croce e Merula e venne finalmente ultimata nel 1775. (Fig. 10).

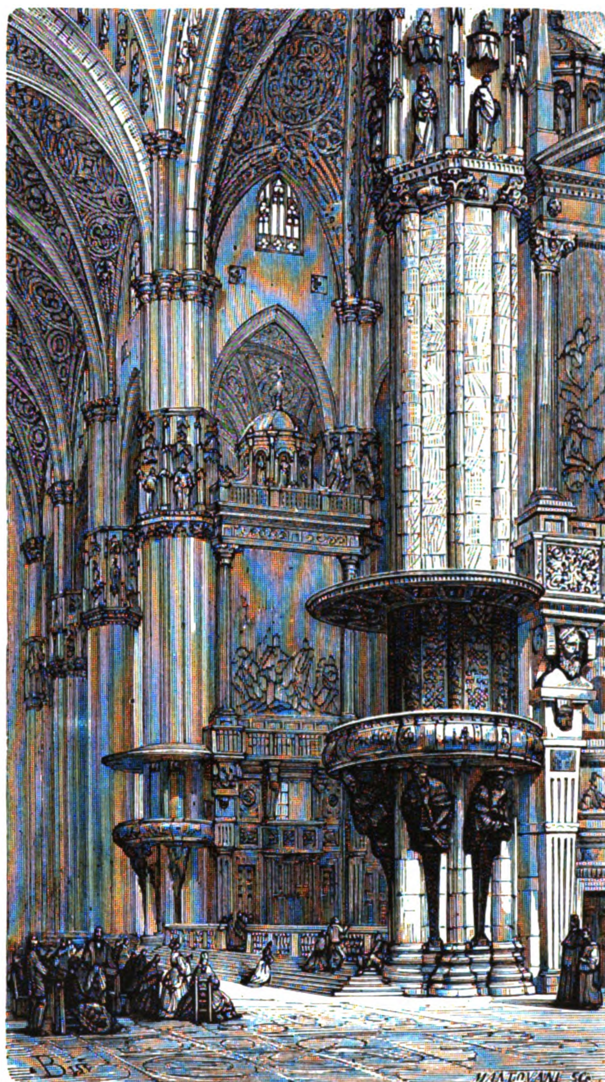


Fig. 8. - I PILONI DEL DUOMO ED IL LORO CAPITELLO

E delle quattro torricciuole una sola fu costrutta in tutto il tempo che corre dal 1402 al principio di questo secolo, e fu quella compiuta nel 1497 (fig. 11) dal celebre scultore Antonio Omodeo, che presiedette pure ai lavori del duomo quale architetto.

A Filippino da Modena, il depositario dell'ultima e lontana tradizione artistica del duomo quale si era venuta elaborando dal 1386 al 1402, tenner dietro quanti architetti, scultori ed artisti fiorirono in quel tempo in Lombardia e fra i nomi più celebri vanno ricordati quelli dei Solari, del Filarete, dell'Omodeo, del Dolcebono, del Bramante, di Leonardo, del Caradosso, del Battaggio da Lodi, del Seregni, ecc. ecc. Gli architetti oltremontani non scendevano più in Lombardia; fossero anche venuti non avrebbero più recata alcuna lotta di stile. Lo stile lombardo ed il gotico si erano dileguati. Pareva destino che ogni nuova forma dell'arte avesse a dar l'assalto alla costruzione

[1] Anticamente esisteva in duomo una tavola del pittore Stefano da Pandino, eseguita nel 1412 la quale era a più scomparti ed in uno di questi rappresentava Gian Galeazzo Visconti quale protettore del duomo che ne portava appunto il modello col tiburio compiuto. Questa tavola ora si troverebbe a Parigi nella raccolta Cernuschi.

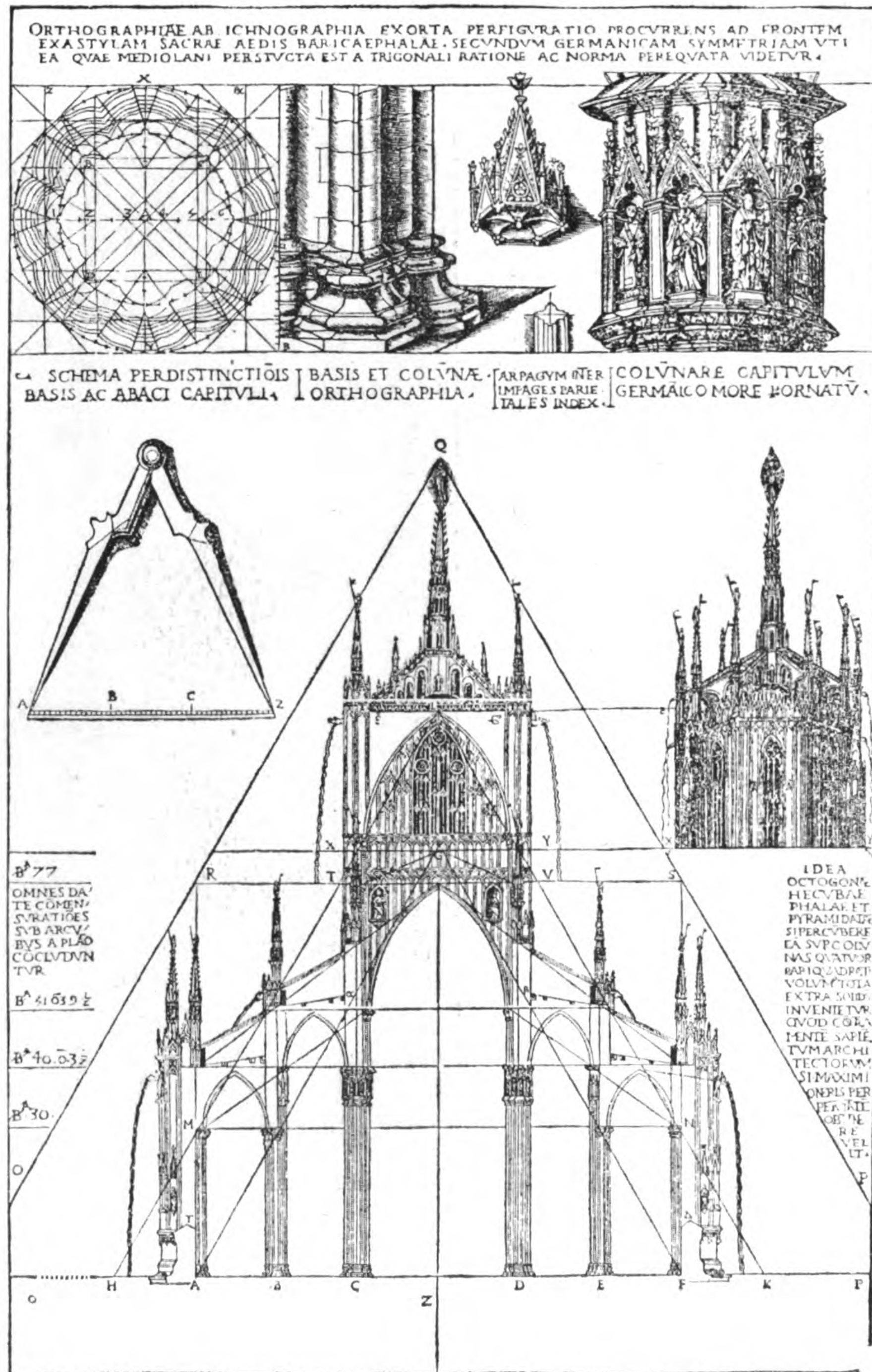


Fig. 9. — TAVOLA DI C. CESARIANO

(nei *Commenti* a Vitruvio)

del duomo ed era venuto il turno dell'arte del rinascimento, poi fu la volta del seicento ed infine dello stile barocco. Camillo Boito con frase felice scrisse che l'arte in allora aveva mutato indole, gusti, sistema, linguaggio, e che il duomo era diventato un libro che nessuno sapeva leggere più.

Le vicende di questo terzo periodo della costruzione del duomo, che abbraccia tre secoli (XVI, XVII e XVIII) formarono una serie ininterrotta di risvegli e di sonnolenza artistica, di pallidi entusiasmi e di incertezze, di ostacoli frapposti dalle vicende politiche e dalle pestilenze che agitarono e decimarono i cittadini.

La costruzione progredì a stento. Gli ostacoli maggiori che si opponevano al suo protendersi verso la fronte erano il campanile grande da un lato ed il palazzo del Broletto divenuto palazzo ducale, dall'altro.

Il tronco del campanile grande fu raso al suolo nel 1459. Ma il palazzo ducale creò impedimento assai più tenace e duraturo. Nel 1450 Francesco Sforza concedette la distruzione della parte del palazzo ducale che sporgeva sull'area predestinata al duomo; la demolizione però non fu compiuta che per quel tanto che bastò ad avanzare di altre tre campate.

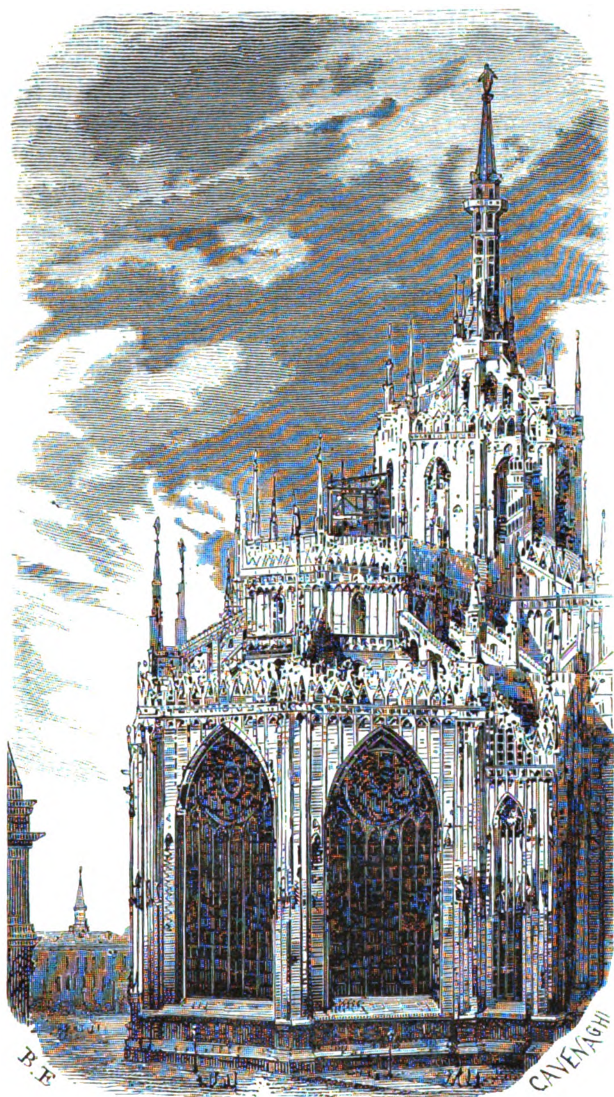


Fig 10. — IL TIBURIO E LA GUGLIA

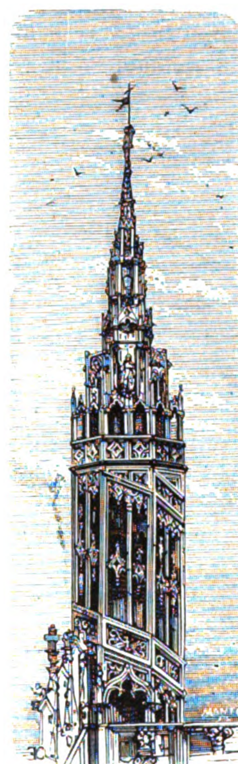


Fig. 11. — TORRICCIUOLA DELL'OMODEO

Nel 1456, tanto per consolarsi con illusioni ed accrescer la fede e la speranza, piantarono con gran pompa una colonna sulla linea ove doveva sorger la facciata, e rimase solitaria, giacchè nel 1477 la duchessa Bona ed il figlio Gian Galeazzo donavano la piazza dell'Arengo e nel 1489 la vecchia facciata di S. Maria Maggiore veniva trasportata appena sulla terza linea dei piloni attuali.

Questa linea venne oltrepassata soltanto nel 1560, anno nel quale furono intraprese le fondazioni e le costruzioni di piloni davanti alla vecchia facciata e nello spazio che rimaneva verso la linea futura della fronte, costruzione assai lenta giacchè nel 1592 una parte del palazzo ducale si ergeva tuttora

ad ostacolo e nel 1614 si lavorava ancora ai capitelli di quei piloni dello spazio intermedio. Finalmente nel 1651 il Buzzi fece il preventivo della spesa per le volte ed i tetti di questa ultima parte che venne a costituire le due prime campate. Nel 1671 i deputati deliberavano è vero che « li denari destinati per la fabbrica » non s'avessero più ad impiegare in opere di statuaria, ma s'avessero primieramente da convertire in ricoprire la parte anteriore della chiesa; ciò non ostante a lottare, oltrechè contro gli ostacoli materiali, anche contro l'indole ed il sentimento artistico è difficile impresa: il gusto decorativo dei lombardi che era venuto sovracaricando il duomo di quella meravigliosa decorazione, continuava ad ordinar statue e *foliamina* e gli annali di quel tempo son tutti pieni di provvedimenti decorativi. La parte costruttiva progrediva sempre sonnolenta. Nell'aprile del 1675 pervenivano oblazioni per la costruzione delle volte minori e nel maggio si appaltava quella della nave maggiore per la parte ancora scoperta verso la fronte. E così quando Dio volle venne il 3 febbraio del 1682 ed il vicario di provvisione informò essere desiderio di tutta la città, che fossero demolite le botteghe e baracche di legno, che ingombravano la piazza, che fosse coperta la nuova facciata ed ultimati gli archi della medesima ed in pari tempo venisse atterrata la facciata vecchia.

Non deve quindi recar meraviglia che alla facciata del grandioso tempio non sia stato possibile di rivolger studi e progetti che assai tardi, nella seconda metà del XVI secolo. Le peripezie di cotesti studi e progetti formano alla lor volta il secondo capitolo della storia delle vicende della costruzione del duomo.

(Continua) GIULIO CAROTTI

LUCA DELLA ROBBIA

ED I SUOI PRECURSORI IN FIRENZE

(Continuazione e fine [1])



IL FATTO che Luca della Robbia inventò l'invetriatura di terre cotte dipinte rendendo per conseguenza tali lavori duraturi e resistenti agl'insulti del tempo, ci porta ad indurre, che anteriormente vi deve essere stato in Firenze l'uso di eseguire sculture in terra cotta. In Firenze stessa queste sculture dei primi decennii del secolo XV non si sono conservate che in piccolissimo numero e sono di poca importanza; la materia di cui erano composte, fragile e non abbastanza resistente alle intemperie, fu causa della distruzione di molte, se non della maggior parte di esse. E siccome tali sculture sono di dimensioni relativamente piccole, facilmente trasportabili e, quando sieno prive del loro colore, punto appariscenti, ne venne che i pezzi conservati passarono per la maggior parte nelle mani di mercanti d'oggetti d'arte, e di là all'estero. Se ne trovano parecchi già da qualche tempo specialmente nel South Kensington Museum, dal quale furono acquistate in Firenze nel 1860 con la collezione Gigli-Campana. In questo museo furono introdotti come lavori di Jacopo della Quercia, e di solito simili sculture furono vendute quasi sempre sotto questo nome. Quello che ha contribuito a tale attribuzione è la singolare mescolanza di una espressione pressochè sentimentale e di forme fortemente sentite con un senso quasi gotico nel modo di trattare il panneggiamento, nelle proporzioni delle forme e nella difettosa esecuzione specialmente del corpo. Ma confrontando attentamente fra di loro queste figure e questi rilievi in terra cotta, e paragonandoli anche ai lavori autentici di Jacopo della Quercia, si può con certezza asserire, che essi devono provenire da artisti diversi, e, quantunque mostrino in parecchi punti delle analogie con le sculture di Jacopo, tuttavia se ne devono distinguere nettamente. Proseguendo la ricerca intorno alla loro origine, veniamo inoltre alla conclusione che non dobbiamo cercare a Siena la patria dei loro autori, bensì a Firenze.

Il carattere del trecento si vede più fortemente espresso in parecchi altari di varia grandezza, molto simili fra di loro. Se ne trovano tre nel South Kensington Museum, due de' quali provenienti dalla collezione Gigli-Campana; due ne possiede il museo di Berlino, e altri ne sono ancora conservati a Firenze, la più parte presso mercanti di oggetti d'arte. Di uno di questi ultimi diamo qui la riproduzione (pag. 128), ed è l'altare nel Bargello, levato appena poco tempo fa dal magaz-

1 Vedi fascicolo I, pagina 1.

zino in cui giaceva ed esposto al pubblico; l'antica coloritura è conservata benissimo. Tutti questi lavori devono provenire da Firenze o da' suoi dintorni, cosicchè il loro autore si può ritenere con certezza come fiorentino. Nella nostra riproduzione troviamo i caratteri comuni a tutte queste sculture: lavorate ad altorilievo, si fanno subito notare per la strana e barocca mescolanza di



ALTARE FIORENTINO DEL PRINCIPIO DEL SECOLO XV
(nel Bargello in Firenze)

forme goffamente gotiche e di altre del Rinascimento nella cornice. Nelle mosse incerte, nelle teste piccole, nelle proporzioni non troppo felici, nelle lunghe e pesanti pieghe delle vesti, e nel modo con cui queste ultime ricadono a terra formando delle volute, finalmente nella maniera di lavorare i corpi, che sembrano privi di ossa e di articolazioni si rivela un artista cresciuto nelle tradizioni del trecento. La fronte grande e sporgente, il labbro superiore sopravvanzante, il mento breve e

rientrante, l'espressione cordiale e trasognata degli occhi, sono i tratti caratteristici delle teste di questo maestro, i quali lo distinguono non meno degli ornati e del panneggiamento.

Oltre a questi altari si trovano ancora di mano dello stesso artista alcune *Madonne* in rilievo di piccole dimensioni; una di queste esiste nella raccolta del signor A. von Beckerath in Berlino, ed un'altra pure a Berlino nel museo. In ambedue queste collezioni si trova anche una statua della *Madonna* alquanto più grande, della stessa mano; entrambe presentano gli stessi caratteri delle figure dell'altare che sta nel Bargello. Di molto superiore a queste è però una *Madonna* pure attribuita a Jacopo della Quercia, nel South Kensington Museum; rappresenta Maria seduta su una seggiola, che tiene in grembo il bambino ignudo, il quale si stringe teneramente al collo della madre. Il gruppo ha una tale profondità di sentimento, un tale effetto pittorico, che si stenta a riconoscervi lo stesso maestro, freddo ed uniforme quale si mostra nella maggior parte degli altari; e pure l'analogia dei tipi, delle forme, del panneggiamento non può lasciare alcun dubbio sulla sua attribuzione.

Siccome la forza di questo artista consiste nella semplicità dell'espressione, nella profondità del sentimento, si comprende facilmente, che esso debba apparire tanto più debole, quanto più ricche ed animate sono le composizioni. Ne abbiamo la prova in una serie molto ampia di suoi lavori fuori di Firenze, cioè negli ornati della cappella Pellegrini in S. Anastasia a Verona. Le pareti di questa cappella sono adorne tutte in giro di grandi rilievi in terra cotta sovrapposti due a due e di figure racchiuse in nicchie, che ora non sono colorate. Gli ornati barocchi nel loro carattere misto di gotico e di Rinascimento, i tipi, l'espressione ed il panneggiamento dimostrano indubitatamente che qui ci troviamo innanzi a quello stesso artista, che lavorò a Firenze tutti quei piccoli altari e quelle Madonne, di cui s'è parlato prima. [1] Queste composizioni hanno quel modo ingenuo e quasi impacciato della rappresentazione ed il sentimento profondo ma talora alquanto debole che caratterizzano le sculture tedesche del quattrocento, e così in quelle come in queste la dispo, sizione è affatto semplice e quasi accidentale. L'uniformità e la mancanza di caratteristica nelle teste e nel panneggiamento, la poca abilità dell'esecuzione, segnatamente delle estremità, sono i difetti che si osservano qui in modo speciale causa il gran numero di figure. Dove invece in una singola figura, come in quella del committente inginocchiato, l'artista lavora direttamente dalla natura, egli mostra di saper fare molto di più: in questa figura la testa e le mani sono realmente vere al naturale e trattate in modo particolare.

Giudicando da questo lavoro alquanto ampio della cappella Pellegrini abbiamo dato il nome di « maestro della cappella Pellegrini » all'autore di tutti questi rilievi in terra cotta nel nostro catalogo di sculture del Rinascimento nel museo di Berlino; è stata adottata questa denominazione perchè pur troppo manca qualunque punto d'appoggio per stabilire il nome dell'artista. Per dimostrare l'origine fiorentina del maestro della cappella Pellegrini, abbiamo del resto, oltre a tutti i rilievi e alle Madonne nominate, un altro grande rilievo trovato recentemente nei dintorni di Firenze; esso rappresenta la *Morte di Maria*, e mostra in tutto e per tutto una perfetta analogia con quelli di Verona, segnatamente con quello in cui è raffigurata la *Deposizione di Cristo*.

Come l'artista sia venuto a Verona, non si può arrischiare nemmeno di supporre, essendoci sconosciuto il suo nome. A giudicare dalla foggia del vestire e dal carattere degli ornamenti, i suoi lavori nella cappella Pellegrini si potrebbero ritenere eseguiti fra il 1420 ed il 1430, quindi circa nello stesso tempo in cui un artista fiorentino, il Rosso, lavorava il monumento sepolcrale Renzoni in S. Fermo, e Piero di Nicolò e Giovanni di Martino, pure fiorentini, eseguivano in Venezia quello del doge Tommaso Mocenigo in S. Giovanni e Paolo. In Venezia si sono anche conservate le tracce di un artista molto vicino a quello della cappella Pellegrini, se pure non si tratta dello stesso maestro; il bel monumento sepolcrale del beato Pacifico nella chiesa dei Frari, dell'anno 1437, mostra una strettissima analogia col maestro della cappella Pellegrini nei grandi e bei rilievi in terra cotta rappresentanti il *Battesimo di Cristo*, nei rilievi e nelle figure che stanno sull'urna, e nelle graziose mezze figure di angeli che suonano sorgenti da piante ornamentali di carattere

[1] La figura di san Giovanni in una nicchia accanto al rilievo che rappresenta la *Lavanda dei piedi*, si ritrova quasi identica in uno degli altari del South Kensington Museum (n. 7572).

gotico. Se questo monumento è opera dello stesso artista, esso mostra al confronto coi lavori di Verona un notevole progresso ed uno sviluppo artistico molto maggiore. Perfino la tomba del doge Francesco Foscari, attribuita di solito a Pietro e ad Antonio Rizzo, rivela ancora un artista che dipende da quei maestri fiorentini.

Il « maestro della cappella Pellegrini » non è però l'unico rappresentante di questa tendenza della plastica fiorentina nei primi decennii del quattrocento, in relazione con Jacopo della Quercia. Alcune *Madonne* in terra cotta o in stucco dipinte, delle quali diamo qui la riproduzione, mostrano più sviluppata l'arte di quel maestro ancora legato all'antico e rivelano un più fine sentimento della natura. Due di queste composizioni hanno, si può dir quasi, della grandiosità; altrettanto originale nell'invenzione che nell'esecuzione è l'atteggiamento di Maria, che in una di esse (fig. 1), pensosa e distratta, spinge lo sguardo oltre il fanciullo, rassomigliante ad un giovane Ercole, al quale con le dita fa il solletico al collo; nell'altra (fig. 2) rimira con espressione seria il bambino che si addormenta nelle sue braccia. Nelle proporzioni, nel panneggiamento e nel modo di trattare



1.



2.

le pieghe si vede uno stile più sentito e nello stesso tempo uno studio più accurato della natura. Considerando l'analogia che passa fra questi due rilievi (il secondo de' quali è ripetuto in un tabernacolo rimpetto al palazzo Strozzi in Firenze), oserei asserire che entrambi sieno opera di uno stesso artista. L'ornato barocco-gotico, dal quale nel primo di essi sorge la figura di Maria, dimostra che l'artista, se anche più libero e più progredito del maestro della cappella Pellegrini, tuttavia non visse in tempo di molto posteriore a lui.

Due altre *Madonne*, pure riprodotte qui appresso (fig. 3 e 4) tradiscono un'altra mano; non v'è dubbio che tutte due sieno di uno stesso autore: basti considerare le due teste che mostrano la derivazione da un solo modello e da un solo studio perfino nel panno che ricopre il capo. Le particolarità caratteristiche di questo artista, che del resto è in stretta relazione con quelli finora nominati, sono le proporzioni svelte, le mani sottili con le dita lunghe, la forma ovale del capo con il mento appuntato e gli occhi semichiusi, l'accuratezza nella trattazione delle forti pieghe delle stoffe pesanti, la quale sta nel più spiccato contrasto con l'atteggiamento semplice e con la delicata serietà dell'espressione. Questi due rilievi del museo di Berlino sono lavorati in stucco; ed io ne conosco anche altri esemplari, che in origine si trovavano tutti in Firenze o nei dintorni. Uno di essi, una *Madonna col bambino ignudo*, nel museo del Louvre, è notevole per la fina coloritura antica. Un accurato confronto di questa Madonna con una delle due ultime nominate ci fa scoprire parecchie piccole differenze, che dimostrano indubitatamente, che i due stucchi sono

copie da due differenti originali; può essere che l'uno sia stato fatto su d'un modello, l'altro sull'originale eseguito secondo quel modello.

Il museo di Berlino possiede inoltre l'unico busto di donna in terra cotta che, per quanto io sappia, appartenga sicuramente a questo ciclo di sculture. Se consideriamo la foggia del vestire, la veste allacciata e le grosse trecce dei capelli, dobbiamo dire di aver probabilmente innanzi a noi un ritratto; questa opinione è avvalorata dalla circostanza, che non v'è nessun segno sacro, il quale non sarebbe mancato se il busto fosse di una santa. Bisogna però convenire che il disegno degli occhi formati a mandorla, un resto dell'arte del trecento, è tale da togliere quasi alla testa il carattere di ritratto. Dalla forma ovale del capo, da quella del mento e della bocca, e in parte anche da quella degli occhi si può trarre la conclusione che l'artista che ha eseguito i due rilievi prima nominati sia pure l'autore di questo busto.

L'ultimo sviluppo di questo singolare indirizzo dell'arte ci si mostra in varie *Madonne*, delle quali sono frequenti specialmente le copie in stucco; ce ne offre un esempio caratteristico la fig. 5



3.



4.

Nel modo di riunire in gruppo la madre ed il figlio, nel sentimento profondo che mostrano l'una per l'altro, nelle pieghe semplici e piene di gusto, questi ultimi lavori superano di gran lunga tutti quelli finora nominati, ma al contrario sono inferiori a quelli ultimamente menzionati per rispetto alla riproduzione della natura, e specialmente nelle mani. Quest'ultimo fatto rende impossibile il considerare questi rilievi come lavori eseguiti dallo stesso maestro innanzi detto, in un periodo di maggiore sviluppo artistico. Tre di queste Madonne dell'ultima maniera, molto simili fra loro, sono nel museo di Berlino; altre se ne trovano in possesso di privati a Firenze, a Parigi, a Londra ed a Berlino. Allo stesso artista sembrami che si riferisca una placchetta in cui è raffigurata *Maria col bambino*, di cui conosco soltanto due esemplari, entrambi nel museo di Berlino; l'uno di essi ha una cornice molto fantastica del principio del Rinascimento.

Altre simili sculture, con particolarità più o meno differenti, e che ci fanno fede dell'esistenza di altri artisti, si trovano sparse in vari luoghi. Il museo del Louvre ha ricevuto insieme col lascito del barone Davillier una *Madonna* alquanto grande in terra cotta, la quale s'avvicina di molto a

quelle testè nominate; in essa sono caratteristici i lunghi ricci dei capelli di Maria. Lo stesso museo possiede un altro rilievo in terra cotta, un abbozzo, ma singolarmente bello per la concezione fresca e naturale; il soggetto è affatto differente, giacchè esso rappresenta degli *angeli che cantano*. Nel South Kensington Museum è conservata, anch'essa sotto il nome di Jacopo della Quercia, una scultura di questa stessa maniera, che è pure di particolare interesse per il soggetto; è la fronte di un cassone con tre rilievi in terra cotta rappresentanti il *Peccato originale* (n. 7613). Questo lavoro mostra la massima analogia con quelli della cappella Pellegrini, senonchè le composizioni semplici sono molto più felicemente ordinate, e le figure hanno proporzioni molto più convenienti dei grandi rilievi, così ricchi di figure, di quella cappella.

Ho detto già da principio, che in Firenze stessa non si sono conservate che pochissime delle opere di questi artisti fiorentini nelle chiese e negli edifizi. Una causa di ciò è certamente la poca solidità del materiale, che, specialmente all'aria libera, è soggetto a deperimento; il motivo principale è però questo, che per le ricche chiese e per gli edifizi della città si preferì un materiale più nobile, quale il bronzo o il marmo, finchè Luca della Robbia trovò nelle terre cotte invetriate un materiale pieno di effetto, resistente e nello stesso tempo meno costoso, specialmente per la decorazione di facciate. Però alcuni pochi monumenti maggiori in terra cotta di quei precedenti artisti si sono ancora conservati a Firenze. Sulla porta della chiesa di S. Egidio, nell'ospedale di Santa Maria Nuova, si vede una lunetta in terra cotta (presentemente non colorata) una *Maria incoronata da Cristo*, che nei tipi, nel disegno delle mani, nelle profonde pieghe delle vesti pesanti rivela a prima vista un artista di questa scuola. Per un caso eccezionale ci è anche conservato il nome dell'autore di questo rilievo; esiste di fatto il documento, dal quale appare che Bicci di Lorenzo lo eseguì nel 1424; ma il cattivo stato in cui esso presentemente si trova, e le dimensioni affatto differenti da quelle dei lavori prima nominati, ci impediscono di attribuire col confronto alcuno di essi a questo artista. Un'altra grande opera della stessa maniera è il monumento sepolcrale in terra cotta di Antonio Roizelli in S. Francesco ad Arezzo. Esso si avvicina specialmente alle sculture del maestro della cappella Pellegrini nei dettagli architettonici, nelle proporzioni e nelle vesti delle figure, di maniera che dobbiamo attribuirlo a questo artista. [1]



5.

Ad eccezione della lunetta che è opera certa di Bicci di Lorenzo, io mi sono finora astenuto dal proporre un nome d'autore per le numerose sculture in terra cotta, che qui ho riunite come opere di uno e dello stesso indirizzo della scuola fiorentina. E credo anche, che nei monumenti contemporanei a quelle, che sono opere di artisti noti in Firenze, per la maggior parte molto differenti l'uno dall'altro, non si abbia finora un punto d'appoggio sicuro, per poter arrischiare una supposizione intorno agli autori di questi lavori in terra cotta. Che, ad onta di molti punti d'analogia, non sia da approvarsi il nome al quale prima regolarmente si ricorreva, di Jacopo della Quercia, è dimostrato già dall'origine fiorentina di queste sculture, e poi segnatamente dal carattere affatto differente nella concezione e nel modo di trattare il soggetto. In tutti questi lavori manca più o meno la grandiosità della concezione, mancano le figure dure e forti, manca la potenza e la maniera particolare delle composizioni del Quercia. D'altra parte manca a quest'ultimo la diligenza della esecuzione, l'accuratezza nella distribuzione delle pieghe, e innanzi tutto il sentimento intimo e quasi timido che è più o meno caratteristico in tutte queste sculture in terra cotta. Nella statua

[1] Ad uno dei primi artisti che seguono questo indirizzo appartiene forse anche il noto grande rilievo in marmo trovato a porta Romana, ora nel Bargello, che di solito si ritiene rappresenti l'*Incoronazione di Carlo Magno*, e che recentemente un erudito tedesco volle perfino attribuire a Luca della Robbia.

della *Madonna* sulla porta di San Petronio a Bologna, nella piccola *Madonna* in rilievo sul fonte battesimale di San Giovanni a Siena, e nella *Carità* dell'Opera del duomo di Siena, Jacopo della Quercia, trattando di solito gli stessi soggetti di quelle sculture fiorentine, mostra piuttosto nell'espressione un indifferentismo che ci ricorda le opere dell'antichità.

Non mancano le analogie con queste sculture negli scultori fiorentini conosciuti della prima metà del quattrocento. Nella più antica porta del battistero del Ghiberti la Madonna nell'*Adorazione dei re* e le poche figure di donna che ricorrono in altre composizioni mostrano una grande analogia con molte delle nostre sculture in terra cotta, e specialmente con le due del museo di Berlino (fig. 3 e 4), nella foggia del vestire, nelle pieghe, nel modo in cui il manto è sovrapposto al capo, e perfino nei tipi e nella modellazione delle mani mancante e frettolosa. Ma manca in queste sculture fiorentine la singolare unione di grandiosità ricercata e di eleganza civettuola che sono caratteristiche specialmente nei primi lavori del Ghiberti. Nanni di Banco, i cui lavori ricordano le nostre sculture nelle vesti, è però più semplice e più grande e dimostra un più fine sentimento della natura, come si può vedere segnatamente nella sua *Madonna della Cintola* nel duomo. Quanto a Giovanni di Bartolo, detto il Rosso, l'ho già nominato prima accanto al maestro della cappella Pellegrini; i suoi lavori veronesi hanno un'analogia affatto particolare con la tomba del beato Pacifico nella chiesa dei Frari.

Con un artista fiorentino hanno queste sculture in terra cotta una stretta relazione nella concezione e nel sentimento, e le migliori di esse anche nella composizione e nei dettagli, e questi è Luca della Robbia. Con ciò non è naturalmente detto che Luca stesso possa essere considerato fra gli autori di quelle sculture, giacchè egli per la finezza con cui comprende la natura, per la maestria dell'esecuzione, per lo studio della composizione e per la purezza degli ornati e della sagoma è un artista tale, che si deve nominare fra i primi ed i più grandi maestri del Rinascimento, laddove invece gli autori di quelle sculture in terra cotta appaiono molto spesso ancora impacciati nelle tradizioni del trecento, segnatamente nelle proporzioni sovente errate, nell'atteggiamento timido delle figure, nelle pieghe delle vesti profondamente marcate, e nell'esecuzione imperfetta delle estremità. Ma è indiscutibile e di particolare interesse l'analogia della concezione e dei motivi, specialmente nelle Madonne. Il confronto fra le sculture di Luca della Robbia nel museo di Berlino, [1] e quelle qui riprodotte di artisti fiorentini dimostra nel modo più evidente questa grande ed intima analogia. La relazione fra Maria ed il bambino concepita da Luca nel suo momento puramente umano, il rapporto ingenuo e non ricercato di madre e figlio e la quantità di graziosi motivi che ne derivano e che fanno delle Madonne di Luca una miniera inesauribile di studio dell'amor materno e della vita infantile, tutto ciò ritroviamo in modo affatto simile in questi più antichi artisti. Alcune delle loro composizioni ritornano anzi quasi identiche in Luca della Robbia; perfino dei motivi così accidentali e naturalistici, che non ritroviamo più quasi mai in nessun altro artista, quale per esempio quello della madre che fa il solletico al bambino, li ritroviamo già in quei maestri fiorentini. E l'analogia fra gli ultimi e più perfetti lavori di essi e le prime sculture di Luca è così grande, che talora si presero queste ultime per opera di quegli scultori; così per esempio avvenne della bella statuetta in terra cotta rappresentante *Maria col bambino dormente in grembo* nel South Kensington Museum (n. 7574) che è attribuita a Jacopo della Quercia.

Si può adunque concludere che Luca della Robbia, il quale appena dall'esempio di Donatello acquistò il pieno sentimento della natura e la libertà nella riproduzione di essa, pure fu lo scolaro d'uno di questi scultori fiorentini. Questa conclusione acquista maggiore probabilità quando si consideri che i primi lavori di Luca sono precisamente sculture in terra cotta dipinta, e che la sua invenzione dell'invetriatura di tali sculture accenna ad una estesa attività da parte sua in questo genere di lavori. Il vero valore di quel gruppo di artisti fiorentini consiste precisamente nella preparazione che essi diedero al nostro Luca: colla riproduzione dei sentimenti della vita, colla profondità e schiettezza di tali sentimenti essi opposero un felice contrappeso da una parte al duro ed esagerato naturalismo di Donatello, dall'altra alla superficialità dell'ideale di bellezza del Ghiberti. È da sperarsi che le ricerche archivistiche in Firenze giungano presto a farci conoscere i nomi di questi artisti.

WILHELM BODE

1 Vedi fasc. I, pag. 8.

DI UNA DELLE PIÙ ANTICHE COPIE

DAL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI



Fin dallo scorso anno l'*Archivio Veneto* a tempo della riapertura della chiesa di Santa Maria de' Miracoli in Venezia pubblicò una interessante monografia, consistente in una illustrazione storica e descrittiva del monumento medesimo. Autore della memoria è il chiarissimo signor Giacomo Boni, il quale dedicò all'argomento ben 42 pagine del periodico. [1]

Dopo alcune parole d'introduzione egli entra in argomento, suddividendo il suo lavoro in varii capitoli o paragrafi. Nei primi tratta delle cronache che si riferiscono all'origine del tempio, fin da quando la venerazione per una antica imagine della Madonna indusse i procuratori della repubblica a consacrarle l'edificio. Vi sono pubblicati dei documenti tratti dagli archivii, che ci permettono di gettare uno sguardo in un ambiente spirituale ingenuo e caratteristico, affatto estraneo a quello delle tendenze e delle aspirazioni dei giorni nostri.

In seguito descrive la chiesa nelle sue parti architettoniche ed ornamentali, non senza tener conto parimenti di documenti sincroni e dei giudizii pronunciati da autori si antichi che moderni.

Da ultimo prende ad esaminare un bassorilievo, conservato fra quelle mura, che non è altro se non un'antica copia dal *Cenacolo* di Leonardo da Vinci. Quivi accuratamente pone a confronto l'originale e la copia, tanto nell'insieme quanto nei particolari di ciascuna figura, rilevandovi principalmente le notevoli differenze. [2]

Il soggetto è degno di speciale considerazione certamente, non solo per codesto rispetto, ma altresì per gl'indizii dello stile originale dell'autore, quali si ravvisano nell'opera di scultura, comunque non originale nella invenzione. Ora, poichè di questi l'autore non si è occupato se non genericamente, mi sia lecito qui richiamarvi l'attenzione dei cultori dell'arte.

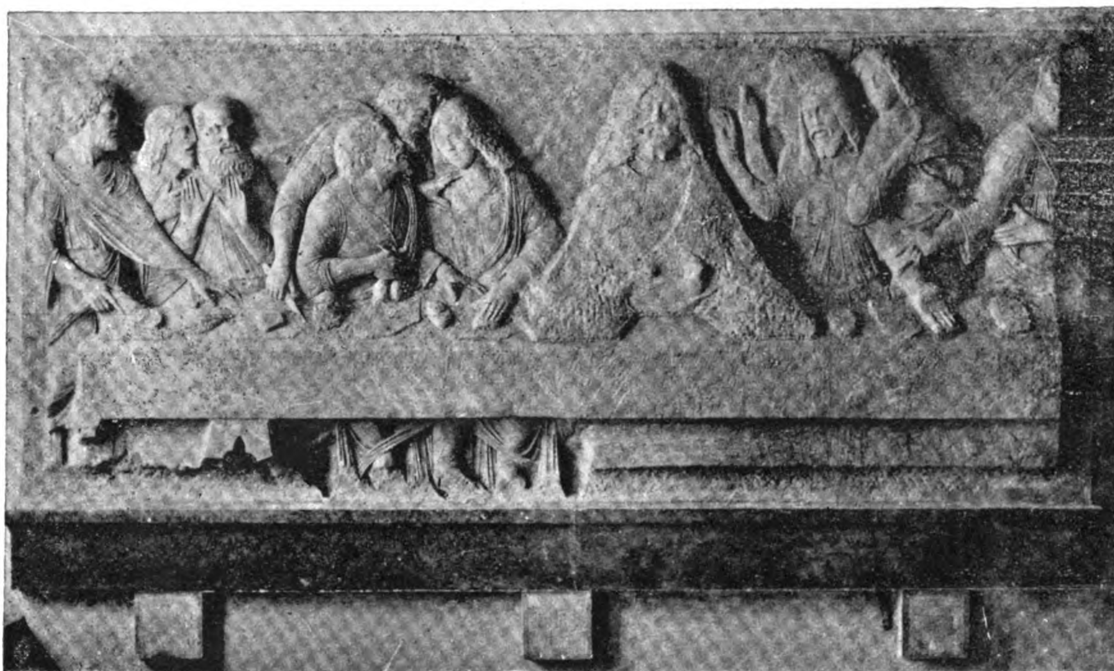
E innanzi tutto vuolsi rammentare che l'occasione alla scoperta del bassorilievo venne dalla circostanza del restauro fondamentale praticato da una serie d'anni a questa parte nella meravigliosa chiesetta di S. Maria de' Miracoli.

Questa, ristabilita finalmente nel suo pristino stato, è divenuta di nuovo l'oggetto della più alta ammirazione di quanti si compiacciono alla vista delle opere del nostro rinascimento artistico. La

[1] Vedi *Archivio Veneto* Serie II, Tomo XXXIII, parte I - *Santa Maria dei Miracoli a Venezia* di *Giacomo Boni.*

[2] La memoria del Boni è corredata di una pianta della chiesa, più di 4 tavole in fotolitografia; la prima riproducente l'imagine venerata di Nicolò Veneziano, la seconda, un facsimi e della medaglia di Angelo degli Amati posta nelle fondamenta della chiesa, la terza un pezzo di scultura dell'interno della chiesa, la quarta il *Cenacolo* di Leonardo accanto a quello del bassorilievo.

chiesa, come apprendiamo, venne incominciata a edificare nel 1481 e come autore principale viene nominato l'architetto e scultore Pietro Lombardo. Senza addentrarci a discutere se vi sia più degna d'attenzione la parte architettonica o la decorativa, possiamo asserire che quest'ultima è di una squisitezza, quale non fu superata altrimenti. Se essa d'altronde rivela le elette disposizioni di Pietro per l'arte scultoria, giova notare che in questa parte egli fu largamente coadiuvato dall'opera del figlio Tullio. A lui infatti, come è generalmente riconosciuto, vanno attribuite molte parti decorative sì in basso che in alto rilievo nell'esterno e nell'interno della chiesa. Vi si aggiunge ora il bassorilievo di che abbiamo da discorrere, inaspettatamente ritrovato. Infatti, allorchè durante l'opera di ristauro venne disfatto il pavimento e rimosse le lastre di pietra che lo ricoprivano fin dal tempo di un anteriore ristauro eseguitovi nel seicento, dovette essere non piccolo lo stupore di chi vi pose mano, nel



TULLIO LOMBARDO - COPIA DAL *CENACOLO* DI LEONARDO DA VINCI

(Chiesa di S. Maria de' Miracoli a Venezia)

trovare una di queste lastre che serviva da pietra sepolcrale, lavorata sulla parte rovescia dallo scalpello di uno scultore. Non poteva essere difficile poi il riscontrarvi una copia libera dalla celeberrima composizione del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, benchè mutilata dal lato destro e non tutta condotta a termine coll'opera dello scalpello. E invero, come si vede, solo il lato sinistro, comprendente due gruppi di apostoli è interamente finito, la parte inferiore dove dovevano stare i piedi, sgraziatamente mutilata. Degli apostoli dal lato destro mancano i due estremi; gli altri, insieme alla figura di N. S., non sono che abbozzati collo scalpello; le parti inferiori anzi non per anco sbozzate dal piano uniforme della pietra.

Comunque sia, quello che conferisce un interesse particolare all'opera si è il suo aspetto di una rigidità primitiva, la quale, mentre rivela bene la mano di Tullio, nello stesso tempo accenna ad un'epoca precoce che ad ogni modo non può dilungarsi di molto dalla fine del quattrocento, quando il capolavoro di Leonardo era appena terminato. Ci si presenta dunque indubbiamente nel bassorilievo accennato una delle più remote fra le tante copie dal *Cenacolo*, che concorrono a dimostrare come il medesimo fosse divenuto presto popolare e fatto oggetto di particolare attenzione fra gli artisti.

Il fare di Tullio poi si riconosce per molti suoi tratti caratteristici, che si possono avvertire a prima vista e che voglionsi riassumere nella indicazione delle mani istecchite e a dita rettilinee, nei motivi dei panni a sottili ed acute pieghe, in fine nei tipi delle teste, dalle capigliature e dalle barbe a linee ondulate costantemente.

In simili particolari anzi si riconosce l'originalità dell'autore il quale interpreta il soggetto con una certa libertà, imprimendovi il proprio carattere, per quanto inferiore a quello dell'artista preso a



TULLIO LOMBARDO - BASAMENTO DI UN PILASTRO

(Chiesa di S. Maria de' Miracoli a Venezia)

modello, senza preoccuparsi delle varianti che appariscono appunto nell'aria delle teste, nei gesti delle mani, nell'andamento dei panni. Libertà codeste che del resto siamo soliti ad avvertire in modo analogo, là dove si tratta del nesso che corre fra l'arte classica dell'antichità e quella del nostro rinascimento, il quale, per quanto si compiacesse dello studio di quella, non lo intese mai in modo servile e convenzionale, bensì animato da un nuovo soffio di vita, che si espande in ogni sua espressione con mirabili effetti.

Il *Cenacolo* di Tullio ora è visibile nell'andito che dalla chiesa conduce in sagrestia, infisso nel muro accanto ad una finestra. Il fotografo Giovanni Battista Brusa di Venezia lo ritrasse recentemente

insieme a molte altre parti dell'edificio e qui unita se ne vede la riproduzione. A questa poi stimo opportuno aggiungere la riproduzione di uno dei basamenti dei pilastri di fianco all'ingresso del coro, non solo come altro esempio del valore del Lombardo nell'arte scultoria non che del suo squisitissimo gusto nelle invenzioni ornamentali, ma principalmente come termine di confronto per confermarvi i tratti caratteristici dell'autore già da noi accennati, quali si possono riscontrare quivi nel fregio figurato, per quanto lo consente la diversità del soggetto e la piena libertà usata nella fantastica composizione. [1]

Senza uscire da Venezia d'altronde altri termini di confronto anche più opportuni ci si offrono in parecchie opere autentiche di Tullio, quali sarebbero l'altare a rilievo marmoreo colla *Incoronazione della Madonna* fra gli apostoli, in San Giovanni Crisostomo, i graziosi angeli impiegati a sostegno del fonte battesimale in S. Martino, le parti che gli spettano nei celebri monumenti dei dogi Mocenigo e Vendramin in S. Giovanni e Paolo, i bassirilievi sulla facciata dell'ospedale quivi, già scuola di San Marco, e via dicendo.

GUSTAVO FRIZZONI

[1] Questa tavola è tolta da una fotografia appartenente alla raccolta fatta in Venezia dai fratelli Alinari di Firenze.



1. — PIAZZA DI SAN PIETRO SECONDO IL DISEGNO DEL BERNINI

NUOVO ACCESSO ALLA PIAZZA DI SAN PIETRO
IN ROMA



NEL Piano regolatore della città di Roma presentato al Consiglio Comunale nel decembre 1881, era compreso il disegno di demolire le isole di case poste fra il Borgo vecchio ed il nuovo, e fare un grandioso accesso a san Pietro, prolungando la piazza Rusticucci, fino a Ponte sant'Angelo. La spesa enorme, per un'opera d'abbellimento e non richiesta da' nuovi bisogni della città, spaventò il Consiglio; e la Commissione esaminatrice del progetto d'accordo colla Giunta, rinunziarono ad includere quella demolizione nel Piano regolatore. In seguito però, quando il rinnovamento edilizio della città crebbe con moto febbrile e irresistibile, e da ogni parte, dentro e fuori di essa, sorgevano quartieri nuovi, e si demoliva e si fabbricava allegramente, e in mezzo a quella fantasmagoria di milioni non c'era disegno così smisurato che non paresse inferiore alla nostra ricchezza, allora tornò a galla la vecchia idea, e nel marzo 1887 fu presentata al Consiglio comunale una proposta d'*ampliamento del Piano regolatore per la sistemazione del Rione Borgo.*

Ma non si trattava più semplicemente dell'antico progetto; che anzi esso era modificato e ampliato in modo da sconvolgere e rinnovare tutto il Rione di Borgo. E tale fu approvato senza discussione.

Tutto ciò che riguarda san Pietro, il più gran monumento dell'età moderna, dovrebbe interessare non solo quelli che studiano e amano l'arte e la storia, ma generalmente ogni colta persona. Dal nuovo progetto ci guadagnerà san Pietro o ci perderà? Che danno verrà dalle demolizioni all'arte e alla storia? Tali questioni, convien confessarlo per quanto sia sconfortante, non sono sembrate meritevoli di discussione. Che un progetto, l'esecuzione del quale porterà una spesa di non si sa quanti milioni, si eseguisca o non si eseguisca, con vantaggio o con danno del più gran monumento del mondo, e della storia e dell'arte, è cosa che non importa molto quasi a nessuno. Quelli che dicono di approvarlo sono così indifferenti come quelli che dicono il contrario. Mi piace nondimeno darne brevemente notizia ai lettori dell'*Archivio*, tracciar la storia dei progetti fatti fin da' secoli scorsi per la definitiva sistemazione della piazza di san Pietro, e toccar le questioni sopra accennate.

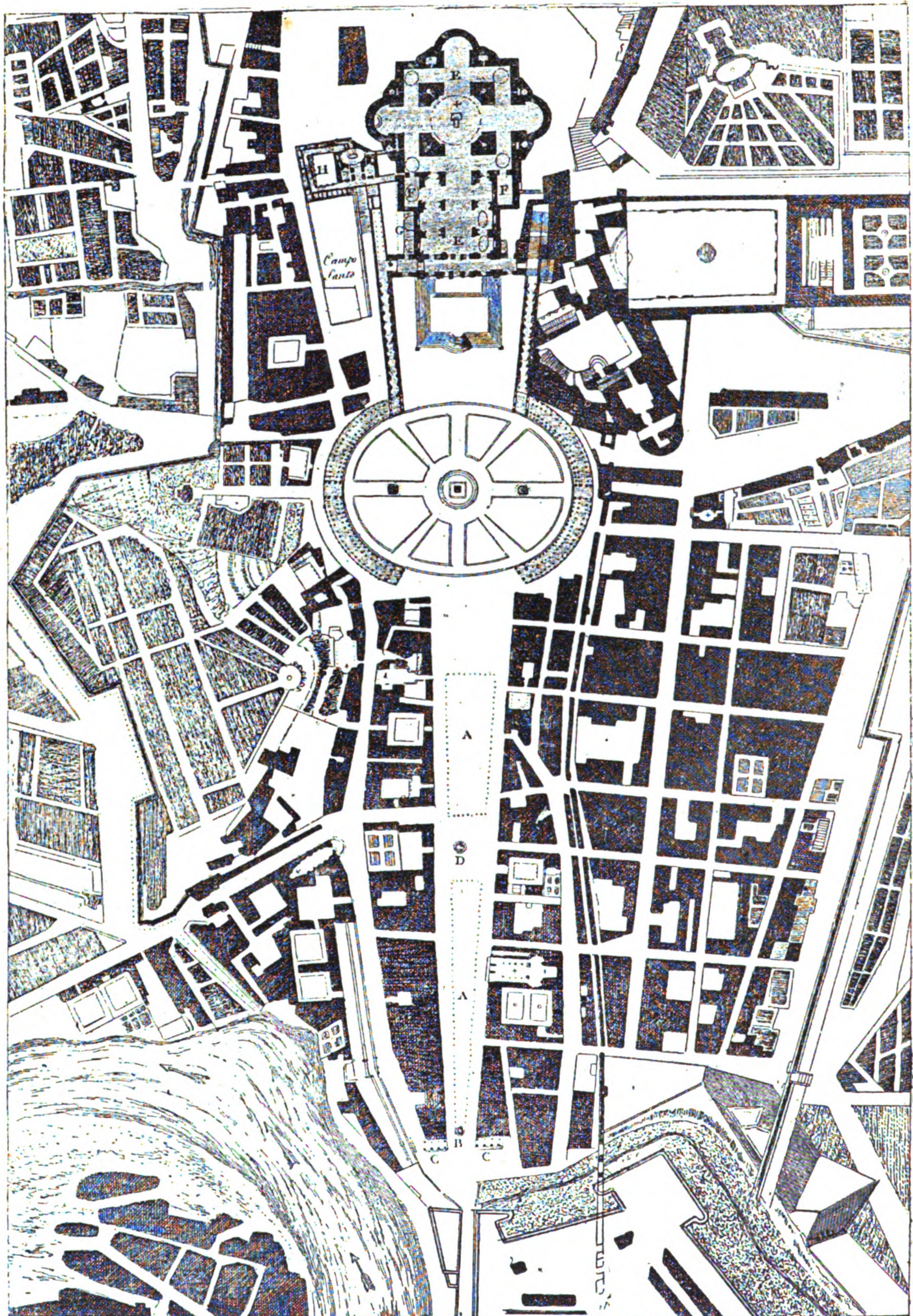
Il che può farsi liberamente, poichè il progetto municipale non è già, per la massima parte, imposto dai bisogni della città ampliata e della cresciuta popolazione, ma consigliato da *riguardi artistici,* come si esprime la relazione, e dalla *grandiosità del concetto edilizio.* Quando gl'interessi della storia e dell'arte si trovino di fronte alle necessità della nuova vita cittadina, si deve bensì procurare di conciliar quelli con queste, ma da ultimo i morti debbono cedere il passo ai vivi. I visitatori stranieri son facilmente indotti a riguardare una città come un museo, ma chi ci abita dentro, ha diritto di pensare alle necessità e ai commodi della vita: perciò a coloro in cui il sentimento storico e artistico non ha soffocato il senso pratico e non ha tolto la conoscenza delle condizioni economiche e de' bisogni reali, altro non rimane se non adoperarsi affinchè il moto di trasformazione delle città antiche e specialmente di Roma, non trascorra, a scapito delle memorie e dell'arte, oltre quello che è necessario, e non si getti a mare più parte del carico che non occorra. Ma nel caso presente, ripeto, i bisogni della circolazione e della comunicazione tra vari quartieri non entrano che in una piccola parte del progetto, il quale nella sua sostanza non ha altra ragione che d'abbellimento e di considerazioni artistiche. Si può dunque discorrerne, senza altri riguardi, da questo punto di vista.

La piazza di san Pietro, che si considera generalmente come compiuta, non ha avuto però il compimento voluto dal suo grande architetto il Bernini. Un altro braccio di colonnato doveva chiudere il giro della piazza, lasciando aperti due aditi corrispondenti alle vie di Borgo nuovo e di Borgo vecchio. Così è rappresentata la piazza nella medaglia fatta coniare da Alessandro VII per l'erezione del colonnato, così nella pianta di mano del Bernini conservata nella biblioteca chigiana e in parecchie stampe del tempo d'una delle quali diamo qui la riproduzione (fig. 1). E si noti che anche ne' progetti precedenti dello stesso Bernini, in uno de' quali la piazza era recinta da fabbricati in linea retta e nell'altro aveva figura circolare e non ellittica, essa era sempre chiusa, da tutti i suoi lati. [1] Non ho trovato notizia del perchè il disegno del Bernini non sia stato interamente eseguito. Non mi par credibile però ch'egli stesso abbandonasse l'idea seguita in tutti i suoi progetti costantemente; ma penso invece che, rimasta la piazza non terminata alla morte d'Alessandro VII, i successori, come suol avvenire, non si dessero pensiero di dar compimento, con grande spesa, ad un'opera dalla quale avrebbe ritratto gloria il loro predecessore e non essi.

Secondo, dunque, il concetto del Bernini, la piazza doveva essere un grande un immenso atrio destinato a predisporre l'animo ad entrare nel primo tempio della cristianità. Messo il piede in quell'atrio, la volta del cielo non era limitata che dal gran giro dei colonnati sostenenti le statue de' santi, e dal prospetto della chiesa: tutto doveva concorrere a suscitare il sentimento della grandezza e della maestà divina, e perciò conveniva chiudere ogni vista di vie, di case, di finestre, di botteghe, d'ogni oggetto che valesse a distrar l'animo dalle cose celesti, e richiamarlo alle miserie terrene. L'apertura della piazza Rusticucci è come una parete crollata in una sala, è una breccia che lascia vedere da quel vestibolo del cielo le botteghe del fornaio e del pizzicagnolo.

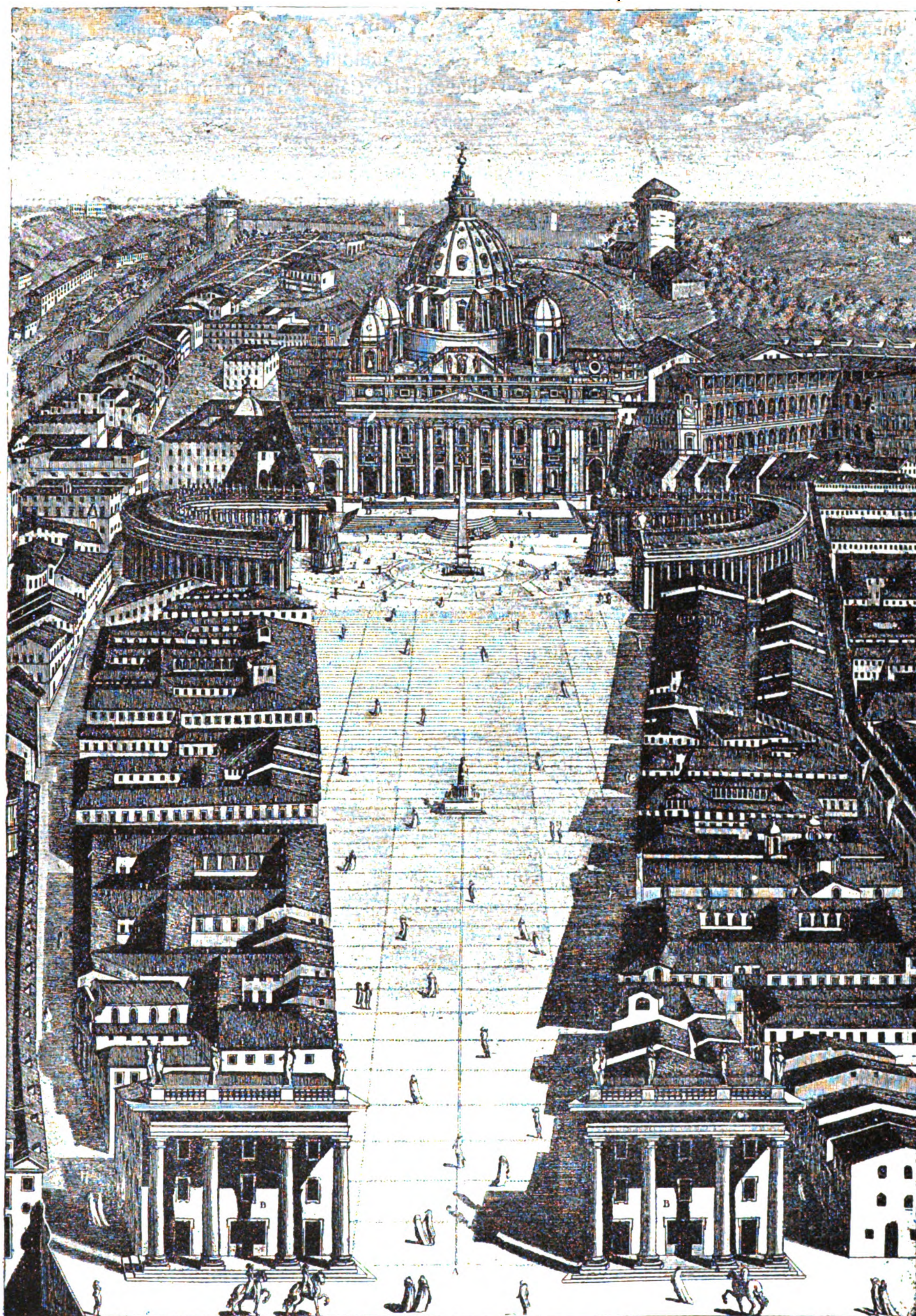
Ma come il Maderno, senza darsi alcun pensiero del concetto di Michelangelo, aveva prolun-

[1] Secondo un altro progetto del Bernini stesso, riprodotto a stampa più volte, il braccio di chiusura è tirato alquanto più indietro, sulla piazza Rusticucci



2. — PIANTA DELL'ARCHITETTO COSIMO MORELLI

(anno 1776)



3. — VEDUTA A VOLO D'UCCELLO DEL PROGETTO DELL'ARCHITETTO C. MORELLI

gato la chiesa, così altri, senza ricercare che cosa il Bernini avesse avuto in animo, presero a sostituire le loro idee a quelle del grande artista. La Relazione municipale ricorda il decreto dell'amministrazione francese; ma veramente i progetti rimontano ad età ben più remota. Pochi anni dopo la morte del Bernini, seguita nel 1667, l'architetto Carlo Fontana pubblicava, nel 1694, la sua grande opera *Il Tempio vaticano e la sua origine*, in magnifica edizione ricca di disegni e di piante. Il Fontana, della famiglia di quel Domenico che trasportò l'obelisco vaticano ed eseguì tante opere per Sisto V, è autore delle due splendide fontane che adornano la piazza di san Pietro, ed in parte è opera sua il palazzo di Monte Citorio, dove oggi risiede la Camera dei Deputati, lasciato incompiuto dal Bernini. Nella sua opera, il Fontana studia come aggiungere nuovo ornamento alla piazza di san Pietro; e in un primo progetto, tenendo conto del concetto del Bernini che la voleva chiusa, proponeva di prolungarla fin verso la piazza di Scossacavalli, ma chiudendola ai lati con corridoi uguali a quelli che scendono dalla facciata della chiesa ai due emicicli; incontro alla chiesa poi aveva imaginato un portico ed un ingresso trionfale. Ma in un secondo progetto, cui si può vedere la pianta a pag. 245 di quell'opera, abbandonata ogni idea di chiudere la piazza propone di prolungarla, e aprire uno «stradone», com'egli dice, fino a Ponte sant'Angelo. Ecco le parole con cui egli rende ragione del suo progetto: «È tale la grandezza di questo tempio che non potendo essere ben compreso dall'occhio se non in gran distanza, abbiamo voluto tentare di trovare da ogni banda ove possa il medesimo rendere totalmente comparente e visibile il suo proporzionato contorno. Trovato dunque che non in altro luogo possa meglio riceversi la veduta di questo edifizio che di dove termina ponte di castel sant' Angelo, benchè in qualche parte sia impedita la medesima da quell'isola di case che sono tra il ponte ed il tempio, ci pare che sarebbe necessaria, per rendere libera all'occhio la comparsa d'un edifizio sì cospicuo, la demolizione di detta isola, senza aver riguardo a dispendio. Si potrebbero, dal principio dei lati di Borgo sino all'imbocco della piazza, tra li due bracci circolari del nuovo portico, fabbricare altri portici ecc.» Il Fontana però non si contentava, come parrebbe da queste parole, di demolire le isole fra i due borghi, ma nel disegno tagliava ai due lati del nuovo stradone, colla prodigalità spensierata di chi sa che il suo piano non sarà messo ad esecuzione. Il lato a destra di chi guarda san Pietro lo arretrava di poco, tanto da metterlo in linea coll'angolo del colonnato; ma dal lato sinistro faceva un taglio profondo, tanto che sarebbe stata per intero demolita, sulla piazza Pia, la fabbrica che divide la via di santo Spirito dal Borgo vecchio. Così la piazza Rusticucci si sarebbe prolungata, restringendosi quasi insensibilmente, fino a ponte sant'Angelo, e formando un immenso stradone o un'immensa piazza, dal ponte sant'Angelo alla piazza di san Pietro. Oltre le isole, avrebbero dovuto demolirsi, a destra, il palazzo Giraud o Torlonia edificato da Bramante pel cardinal Adriano, e il palazzetto di Giacomo da Brescia che si vuole architettura di Raffaello; e a sinistra, il palazzo de' Penitenzieri, il palazzo Cesi, tutte infine le fabbriche che fiancheggiano da ogni lato il Borgo vecchio ed il Borgo nuovo.

A questo smisurato progetto, un altro più modesto ne tenne dietro nel 1776, del quale pare che siasi perduta ogni memoria. L'architetto Cosimo Morelli d'Imola, autore del palazzo Braschi dove oggi risiede il ministero dell'Interno, nel presentare un progetto per la sacrestia vaticana che Pio VI, Braschi, aveva in animo di erigere, vi aggiunse il disegno di prolungare la piazza Rusticucci fino a ponte sant'Angelo limitandosi però alla demolizione delle isole fra Borgo nuovo e Borgo vecchio. Sotto alla pianta è la seguente leggenda: «*Pianta generale da ponte S. Angelo sino a S. Pietro... prodotta l'anno 1776 dall'architetto Imolese Cosimo Morelli, che porta la demolizione dell'isola posta fra il Borgo vecchio e nuovo, che rende mirabile la veduta del grande edifizio*». Non contento alla pianta, il Morelli dava in un'altra stampa la veduta a volo d'uccello di san Pietro e del Borgo dopo eseguita la demolizione, affinchè se ne potesse vedere l'effetto (Tav. 2.ª e 3.ª). Ai due lati dell'entrata del nuovo grande stradone, dove oggi sono due facciate fattevi sotto il pontificato di Pio IX dall'architetto Poletti, il Morelli aveva imaginato «*Due prospetti, come le chiese alla piazza del Popolo, di due portici che fanno l'ingresso al gran spiazzo, con architettura istessa della piazza*». Assai opportuno è il ricordo delle chiese sulla piazza del Popolo, poichè veramente assai simile a quella sarebbe riuscita l'imboccatura del nuovo stradone.

L'amministrazione francese, creduta autrice del piano di portar fino a ponte la piazza di San

Pietro, non fece altro se non ricavar fuori il progetto di Cosimo Morelli. Il decreto napoleonico de' 9 agosto 1811, così si esprimeva: Art. 1. « L'isola delle case situate in mezzo e fra le due strade dei due borghi del Vaticano, che dal ponte sant'Angelo vanno alla basilica di S. Pietro, sarà demolita per ingrandire la piazza di san Pietro ». Il piano, perfettamente uguale a quello del Morelli, può vedersi nell'opera del Tournon, *Études statistiques sur Rome,* (1831) il quale così ne scriveva: « Questa demolizione, proposta e sul punto d'essere eseguita dall'amministrazione francese, avrebbe aperto un largo adito alla piazza di san Pietro, che si sarebbe veduta dal giardino che dovea aver principio sotto alla piazza del Popolo ».

Non è esatto quel che asserisce la Relazione municipale, che cioè la Repubblica Romana del 1849 ripigliasse il progetto dell'amministrazione francese, e gli desse anche un principio d'esecuzione. Il governo repubblicano, per dar lavoro a degli operai disoccupati, fece demolire alcune case sul principio dei Borghi, formando quel largo che si chiamò poi piazza Pia: ma nessun atto di quel governo dimostra l'intendimento di aprire un nuovo accesso alla piazza di san Pietro.

Il progetto della demolizione delle isole fra i due Borghi fu compreso, come ho detto, nel Piano regolatore presentato dalla Giunta al Consiglio comunale nel 1881; messo allora da parte per ragioni finanziarie, è stato di nuovo rimesso fuori, modificato e ampliato, nel 1887. Secondo quest'ultimo piano, demolite le isole, si lascerebbe in piedi il lato che resterebbe del Borgo nuovo, e quello opposto del Borgo vecchio si taglierebbe « tanto da renderlo disposto (rispetto all'asse della piazza di San Pietro) simmetricamente al lato Nord di Borgo nuovo. » Come può vedersi dalla pianta del Morelli, la linea del caseggiato a sinistra di chi guarda, viene più avanti che quella del lato opposto: si tratterebbe di tirarla indietro, a cominciare dall'imboccatura del nuovo stradone, in modo che le due linee andassero a raggiungere i colonnati allo stesso punto.

Così dunque, abbandonato il disegno del Bernini di chiudere la piazza, abbiamo avanti agli occhi tre diversi progetti tendenti ad aprirla maggiormente: il primo (Morelli, amministrazione francese, Piano regolatore) si limita alla demolizione delle isole fra i due Borghi; il secondo (l'ultimo progetto municipale, che è quello approvato) ci aggiunge il taglio del lato Sud di Borgo vecchio; il terzo, e primo di tempo (Carlo Fontana), apre l'imboccatura dello stradone e taglia ambedue i lati. L'ultimo progetto municipale sta appunto, come si vede, nel mezzo tra gli altri due.

La parte comune e sostanziale dei tre progetti è la demolizione delle isole fra i due Borghi. Ne guadagnerà san Pietro o ne perderà? i pareri sono discordi. Non mancano persone autorevoli alle quali sembra che quello sarebbe un accesso degno del gran monumento; il quale è talmente smisurato, essi dicono, che se ha molto da guadagnare dall'esser messo in condizione d'esser veduto a così gran distanza che l'occhio possa abbracciarlo intero, non ha però nulla a temere che l'ampiezza dell'accesso possa portar detrimento alla sua grandezza. Non pochi altri, specialmente tra gli artisti, credono che la grande chiesa ne perderebbe piuttosto che profittarne; e moltissimi poi son quelli che dubitano dell'effetto che produrrebbe.

E mi pare che ci sia per lo meno ragione di dubitarne. Gli ampliamenti delle piazze per mettere i monumenti in miglior vista, non han fatto generalmente buona prova; e non è chi non veda, per esempio, come il Duomo di Milano paja oggi meno grande e solenne che prima. Le dimensioni di san Pietro, non c'è che dire, sono smisurate; ma questo stradone o piazza, si chiami come si voglia, sarebbe tale da dar pensiero anche a san Pietro. Il Bernini, che aveva perfetto il senso delle proporzioni, ha imaginato una piazza enorme proporzionata alla grandezza del monumento: l'aggiungervi quell'immenso spazio sarebbe un turbarne affatto le proporzioni. Il gran teatro della piazza, la più bella, la più maravigliosa opera del Seicento, ne scapiterebbe senza dubbio: quell'impressione che si prova oggi nello sboccare dalle vie di Borgo nuovo o di Borgo vecchio in quell'unico anfiteatro, sarebbe certamente smorzata quando vi si arrivasse per uno stradone largo come una gran piazza. I monumenti non convien metterli in condizioni troppo diverse da quelle in cui sono stati imaginati: si arrischia sempre di guastarli. Se oggi non è più possibile di tornare al concetto primitivo, e più organico, del Bernini, non è forse il meglio di lasciare almeno le cose come sono?

Ma veramente, oltre l'aprire questo grande accesso al gran monumento, si adduce a giustificare il progetto una ragione speciale. È noto che l'architetto Carlo Maderno, mutando la forma della

chiesa dalla croce greca in latina, la prolungò tanto che oggi la facciata non lascia vedere interamente la cupola. Anche ponendosi in fondo alla piazza Rusticucci, non si arriva a vedere se non la metà del tamburo, e delle due cupolette laterali destinate da Michelangelo a formare colla maggiore una figura piramidale, non si veggono quasi che le lanterne. La Relazione che accompagnava il Piano regolatore del 1881, dava appunto questa ragione della proposta: « La ragione era ed è di poter scorgere a distanza conveniente la cupola di Michelangelo in tutta la sua maestà, compreso l'alto tamburo che ne costituisce la principale bellezza. »

Ma fortunatamente, di punti da cui possa, a maggiore o minore distanza, ammirarsi intera fin dalla base la grande opera di Michelangelo, ce n'è da scegliere, ed uno nuovo e bellissimo se ne avrà tra poco coll'apertura del lungotevere di Tordinona e dell'Orso. E nessun punto forse era più adatto a godere appieno la cupola che i Prati di Castello, dai quali si vede la facciata della chiesa dalla metà in su, e sopra di essa sorgere fin dalla base la gran cupola colle due cupolette che sembrano corteggiarla. Erano prati, erano vigne, dove oggi sta sorgendo un grande quartiere; ma il Piano regolatore ha tracciato le vie in modo che da nessun punto si potrà più vederla. Essa si offriva da se a chiudere con grandiosa prospettiva una o più vie del nuovo quartiere, e invece si direbbe che ci si sia messo studio a nasconderla. Se il mettere in vista, *a conveniente distanza, la cupola compreso il tamburo,* si giudica di tale importanza da voler per questo demolire tutto un quartiere, perchè mai chiudere quella vista dove si poteva averla senz'altra spesa che tirare in altro verso le linee? E ancora si sarebbe in tempo di rimediare in parte all'errore. Fa osservare la Relazione del progetto municipale, che « eseguita la demolizione, il maestoso monumento della basilica Vaticana sarebbe veduto in tutta la sua imponenza fino dai lungotevere e dal ponte Umberto I » cioè lungo la linea dell'asse della piazza di san Pietro. Ma per ottener quest'effetto, in quanto alla cupola, non occorre demolir nulla, poichè tolta di mezzo (e dovrà esserlo ad ogni modo per altra ragione) quella casa alta come una torre che divide all'imboccatura il Borgo vecchio dal nuovo, dal ponte Umberto I e da tutta quella linea si vedranno intere la cupola, le cupolette e parte della facciata.

Che se poi non solo voglia vedersi intera la cupola, ma si voglia vedere insieme la facciata tutta intera e le porte e la gradinata, allora certamente bisogna demolire le isole. Ma bisogna persuadersi che il malaugurato prolungamento eseguito dal Maderno ha distrutto irreparabilmente l'effetto imaginato da Michelangelo. Si troverà bensì, con quella demolizione, un punto di veduta comune alla facciata e alla cupola, ma solo ponendosi ad una enorme distanza; e si avrà poi lo sconcio che, nel percorrere il nuovo stradone per avvicinarsi a san Pietro, si vedrà la cupola nascondersi a poco a poco dietro la facciata della chiesa. Bisogna oramai che la cupola si adatti alla condizione di tutte le sue sorelle sorgenti su chiese a croce latina, cioè d'avere, per esser veduta intera, un punto di veduta suo proprio. E si è poi sicuri che facendola apparire intera sulla facciata, le si renderà con questo un buon servigio? Essa che, nella sua grandezza, è fina come un merletto, elegante come una sposa, non so che cosa abbia da guadagnare dall'esser veduta su quella base enormemente larga, su quei mastodonti di colonne, su quell'attico che schiaccerebbe una montagna, su quella massa grossolana e sgarbata. Meglio moltiplicare i punti di veduta dell'opera stupenda di Michelangelo e lasciarla figurar sola in tutta la sua maestà. Ricordo che quando fu ordinata la piazza di Monte Cavallo, colla terrazza e la strada che le gira sotto, il papa Pio IX si recò a vederla, e non rimastone punto soddisfatto, chiese a chi l'accompagnava quanto fosse costata quell'opera. Come l'ebbe saputo, dimandò: E quanto costerebbe ora a rimetter tutto nello stato di prima? Dubito che, demolendo le isole, si arrischierà di sentir ripetere la stessa dimanda.

Per queste considerazioni, mi par dubbio se sarebbe desiderabile di veder eseguite le demolizioni proposte, quando pure non dovessero costare nè milioni nè perdita di memorie storiche e artistiche. De' milioni non è qui luogo da discorrerne, ma toccherò brevemente delle seconde. Lo sconvolgere la topografia, il trasformare la fisionomia di luoghi notissimi nella storia civile ed artistica, registrati le mille volte negli scritti di tanti secoli, dove accaddero avvenimenti famosi, il cancellare ogni traccia dell'antica *via sacra* e dell'Alessandrina aperta pel giubileo del 1500, lo sconvolgere la città leonina come un terreno vergine, tutto ciò, senza dubbio, non offende che la classe poco numerosa di chi si applica a studi storici o coltiva le antiche memorie, ma è cosa ai più

indifferente. E certo se queste demolizioni fossero richieste da bisogni della vita cittadina, questo sentimento che riguarda, dirò così, l'aristocrazia della coltura, dovrebbe cedere il passo: ma quando si tratti invece di abbellimenti e di soddisfazioni estetiche, allora non si può negare anche a queste soddisfazioni storiche e sentimentali di pesare pur esse sulla bilancia. Nè basta il dire che son gusti di pochi: a voler esser sinceri, quanti sono capaci, per esempio, d'intendere e sentire i capolavori dell'arte?

Quanto alle fabbriche che sarebbero da demolire, nel primo tratto fra la piazza Pia e quella di S. Giacomo Scossacavalli, non c'è molto di notevole. La casa incontro alla Traspontina, fabbricata intorno alla metà del Cinquecento, ha buoni particolari architettonici, ma è ridotta in cattivo stato. Fu di Cesare Gloriero secretario pontificio, e si vuole che un tempo fosse lì la torre del Soldano. La chiesa di san Giacomo non ha pregio d'arte nè cosa degna di nota fuorchè la vecchia leggenda da cui si vuole che avesse origine e le sue famose reliquie. Ma sulla piazza di Scossacavalli vi si para incontro il palazzo de' Convertendi che volta pel Borgo vecchio e pel nuovo, nel quale si stende per lungo tratto. È una mole grande e severa che in altre città meno ricche di palazzi sarebbe indicata come un monumento, ma che anche in Roma non è spregevole.





4.

Quantunque esternamente abbia oggi l'aspetto d'un solo palazzo, esso mantiene però internamente le antiche divisioni (V. la pianta nel fasc. di febbraio 1888, pag. 8); poichè esso è composto sulla via di Borgo nuovo, del palazzo Accolti (n. 2) del palazzo di Raffaello (n. 1) e delle case intermedie degli Zon. I due palazzi (in quello dell'Accolti sono ancora visibili sotto al bianco che l'ha coperto le linee dell'antico graffito) hanno ingresso e cortile separato, e in mezzo fra i due, per dare unità alla facciata, si fabbricò il magnifico balcone riprodotto in molte opere d'architettura e che è ritenuto, senza però buon fondamento, opera del Peruzzi. Il Navone e il Cipriani, riproducendolo in più tavole nella loro *Raccolta de' più cospicui esemplari d'architettura civile in Roma* (1791), affermavano che quel balcone « si può senza dubbio asserire che in Roma è il più bello. »

Non istarò ora a rifare la storia del palazzo di Raffaello, quale risulta dai nuovi documenti; [1] mi basterà ricordare ch'esso fu edificato da Bramante pei Caprini di Viterbo; che Raffaello l'acquistò nel 1517, e forse lo condusse a termine. Che in esso Raffaello morisse, lo attestano l'Alfani [2] e il Torrigio nelle *Grotte vaticane*. Alla morte di lui il palazzo fu acquistato dal cardinal Accolti il quale poi, coll'acquisto delle casette intermedie, divenne padrone di tutte le fabbriche che formano l'odierno palazzo dei Convertendi. Questo corpo di fabbriche passò così unito dal card. Bernardo al card. Benedetto Accolti, quindi agli Strozzi, [3] al card. Commendone, agli Spinola, al card. Gastaldi, il quale, morendo nel 1685, lo destinò per testamento ad Ospizio de' Convertendi.

Risoluta la questione del luogo del palazzo di Raffaello, ne sorgeva un'altra: che cosa ne rimane? Dell'architettura esterna di Bramante quale apparisce da una stampa del Lafreri e da antichi disegni, non resta nulla. Della primitiva facciata non avanzano che due pilastrini d'angolo d'uno dei balconi, di puro disegno bramantesco, e corrispondenti alla stampa del Lafreri, [4] che si trovano oggi nel cortile dell'antico palazzo di Raffaello. Riproduciamo qui il disegno d'uno di essi e lo spaccato dell'angolo del balcone (fig. 4). Questo palazzo, come ci attesta il Vasari, era fatto « di mattoni e di getto con casse; » e questa « invenzion nuova del far le cose gettate » fu certo cagione che nulla sopravviva della sua esterna decorazione. La costruzione, come per solito nelle fabbriche di Bramante, ne era cattiva, sicchè più volte e da ultimo dopo il 1870, manifestatesi gravi lesioni, è convenuto rifondarlo e rafforzare i muri. La speranza, da me altra volta mani-

[1] « Bramante fece fare in Borgo il palazzo che fu di Raffaello da Urbino, lavorato di mattoni e di getto » (Vasari, *Vita di Bramante*); e nell'antica pianta riprodotta, in questo *Archivio*, nel fascicolo 2.° 1888, p. 10: « in borgo, disegno de Bramante ».

[2] Ivi, p. 6.

[3] Ivi, p. 228.

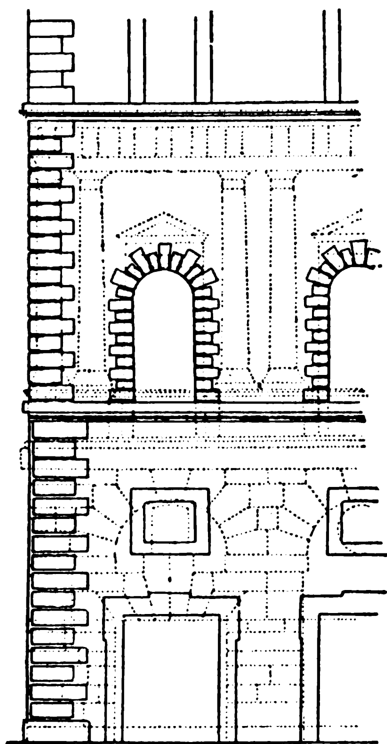
[4] V. la stampa del Lafreri nel fasc. 2 del 1888.

festata, che sotto l'odierna facciata potesse ritrovarsi l'antica architettura non è stata confermata dai tasti eseguiti in diversi punti. Pare che il palazzo sia stato trasformato principalmente per opera del cardinal Commendone, dopo il 1563; certo è che nel 1580, quando avvenne la traslazione del corpo di san Gregorio Nazianzeno, il Tempesti lo rappresentava in Vaticano, nelle loggie superiori a quelle di Raffaello, già ridotto nello stato presente.

Nondimeno si può dimostrare che il palazzo di Raffaello non è stato già demolito per fare un nuovo palazzo, ma restaurato e rafforzato in diversi tempi conservando l'antica disposizione, e buona parte della costruzione primitiva. Ciò risulta dai fatti seguenti:

1. Il palazzo di Raffaello, dall'angolo sulla piazza di san Giacomo si estendeva sulla via di Borgo nuovo, per cinque finestre; ed anche oggi questa parte di fabbrica fino alla quinta finestra, forma corpo a sè con proprio cortile e scala e ingresso separato.

2. Il disegno del Lafreri, che reca in iscala la misura della canna architettonica, dà alla facciata un'estensione di canne 10 e palmi 3 circa, corrispondente a metri 23 e una piccola frazione; che è appunto la misura che risulta misurando il palazzo dall'angolo a tutta la quinta finestra e tenendo come punto di mezzo il portone. Mentre le prime cinque finestre sono equidistanti fra loro, corre una maggior distanza tra la quinta e la sesta.



5. — ANTICO E ATTUALE DISEGNO DEL PALAZZO DI RAFFAELLO [1]

3. Ridotto il disegno del Lafreri e l'odierna facciata alla stessa scala (fig. 5), e sovrapposti l'uno all'altra, tutto combacia perfettamente, salvo minime e incalcolabili imperfezioni di esecuzione: l'altezza del pianterreno e del primo piano, l'altezza e distanza delle botteghe, delle porte e delle finestre. Che ciò non sia e non possa essere casuale, si può vederlo ricercando le raccolte de' palazzi di Roma del Ferrerio, del Letarouilly e d'altri, nelle quali inutilmente si cercherà una sola fabbrica che nelle sue proporzioni corrisponda neppur da lontano al disegno del Lafreri.

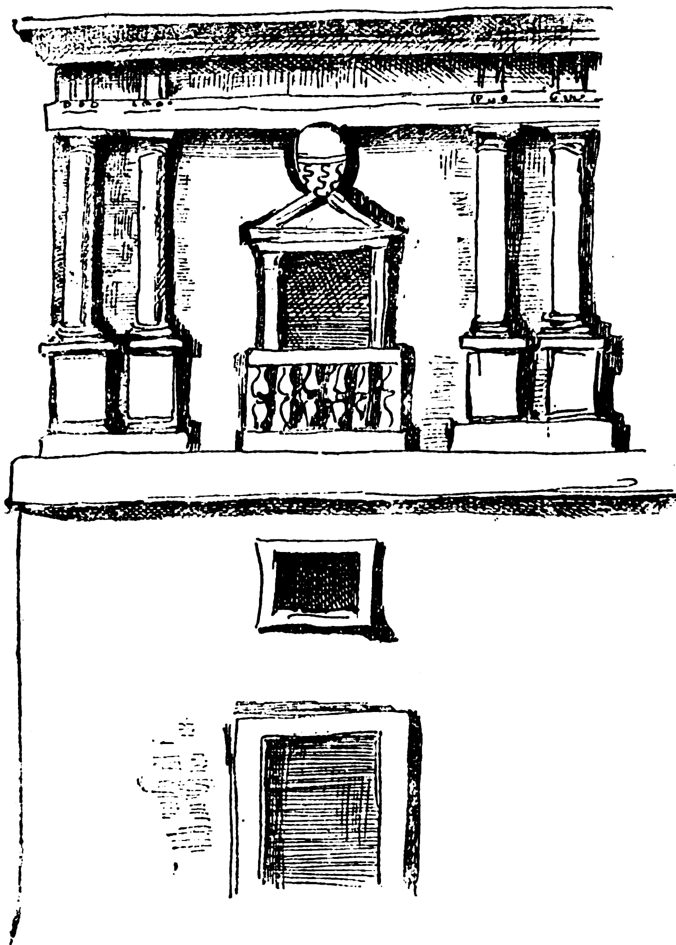
4. Ma c'è di più: abbiamo la prova diretta che il palazzo di Raffaello è bensì trasformato ma non rifatto. Il disegno dell'Alfani anteriore al 1580, pubblicato già nel fasc. 2.° dello scorso anno e che qui ripubblichiamo (fig. 6) rappresenta il palazzo di Raffaello già trasformato nella parte inferiore o pianterreno, il quale, perduto il bugnato, corrisponde perfettamente allo stato odierno, mentre il primo piano conserva ancora il disegno di Bramante. Il pianterreno dunque ha mutato l'aspetto esteriore senza toccare il piano sovrastante; il che è prova evidente che la trasformazione ha avuto luogo in più tempi rafforzando l'antico, anche per potervi elevar sopra un altro piano, senza rifar l'edifizio *ex novo*.

5. Finalmente l'architetto Pietro Carnevale deputato da una Commissione governativa e comunale, a causa della sua speciale conoscenza dell'arte del Rinascimento, ad esaminare lo stato del palazzo di Raffaello, presentava ad essa una Relazione da cui risulta: che nei saggi che ha potuto fare (si noti che l'esser la casa abitata imponeva grandi riguardi e limitazioni) ha rinvenuto nei sotterranei costruzioni per la maggior parte rifatte in sostituzione delle antiche; ma in una parte dei sotterranei ha trovato ancora la primitiva muratura *a getto*, cioè fatta con detriti di vari materiali; nel mezzanino «i muri esterni e le volte, quantunque abbiano subito varie riprese di nuove murature, pure conservano l'antica disposizione e parte della primitiva formazione». I muri esterni del pianterreno e del primo piano appaiono rifatti, mantenendo nondimeno la primitiva disposizione delle porte e delle finestre; nell'interno, le stanze sono prive di qualsiasi decorazione; ma

[1] La linea tratteggiata corrisponde al disegno antico, quella continuata all'attuale.

« quella di angolo (così il Carnevale) formante un grande salone, ora diviso in due, è coperta da soffitto in legno con nove lacunari, ornati da cornice architravata con membrature intagliate; la fascia che li riquadra è ornata con borchie, e la cornice d'imposta all'ingiro dell'ambiente, a mensole, rosoni e membrature parimenti decorate da intagli. Esaminando tale soffitto in ogni sua parte, si è costretti riconoscerlo per lavoro dei primi tempi del Cinquecento: la sua corretta e grandiosa forma, e i suoi splendidi dettagli lo attestano opera di Bramante ».

Questo giudizio del chiaro architetto è confermato dal confronto del soffitto di questa sala con quelli del piano superiore. Questi ultimi, ricchi anch'essi ed ornati, sono però affatto lontani dalla correttezza e dall'eleganza del soffitto inferiore, ed appartengono evidentemente alla seconda metà del secolo XVI, quando fu guasto l'aspetto esterno del palazzo ed elevato il secondo piano. La differenza di stile e di fattura fra l'arte dei primi del Cinquecento e quella della seconda metà è tale da non lasciar luogo al menomo dubbio. Così, mentre il disegno dell'Alfani ci dimostra che il pianterreno fu trasformato nello stato odierno senza toccare il primo piano, nel confronto dei soffitti abbiamo la prova che il secondo piano è stato aggiunto senza toccare i soffitti del primo. I muri esteriori sono stati rafforzati e raffazzonati più volte, e rifatti in gran parte in epoca assai recente; il che non esclude che ripetuti i tasti in condizioni diverse dalle presenti, non possano anche all'esterno apparir traccie della costruzione primitiva. Certo sarebbe meglio che anche i muri e la decorazione esterna si conservassero, il che però non era facilmente da sperare sapendosi dal Vasari che le bozze e le colonne eran fatte di getto; ad ogni modo, poichè il palazzo di Raffaello, da tanti ricercato inutilmente e che il Müntz lamentava *détruit par les vandales du dix-septième siècle*, si è ritrovato coll'aiuto di nuovi documenti, poichè esso rimane ancora nella sua pianta, nella sua distribuzione e nella disposizione delle botteghe e delle finestre, poichè la sala di studio di Raffaello, la sala dove giacque disteso sotto al quadro della Trasfigurazione, chè per le sue dimensioni non poteva esser che questa, è coperta ancora dal soffitto che vi fece Bramante, non può dirsi che non rimanga abbastanza perchè quel luogo possa essere consacrato al culto e alla venerazione del gran pittore, che forse meglio d'ogni altro rappresenta presso il mondo civile l'italianità dell'ingegno. Ma contro al gusto dominante degli allargamenti, so bene che ragioni di questa natura han poco valore.



6. - CASA DI RAFFAELLO
(da un disegno di D. Alfani)

La demolizione delle isole fra i due Borghi, è la parte sostanziale e comune a tutti i progetti di cui ho discorso; ma non tutti, come dicevo, si fermano lì. Quello del Fontana tagliava a dritta e a sinistra tanto da ridurre i due lati del grande stradone pressochè paralleli. A questo modo glisi

toglieva quella brutta forma d'imbuto che avrebbe colla sola demolizione delle isole; e, quel che più importa, coll'aprire l'imboccatura dello stradone egli metteva in vista il prospetto di san Pietro dal ponte sant'Angelo e dall'opposta riva del Tevere. Inoltre, coi portici ch'egli suggeriva di costruire ai due lati, egli provvedeva a dare al gran monumento un accesso monumentale. La spesa enorme che occorrerebbe e la demolizione necessaria del palazzo Torlonia, rendono questo progetto inattuabile: ma non c'è dubbio che, ammessa la convenienza di aprire un grande e nobile accesso al Vaticano, esso raggiungerebbe meglio d'ogni altro l'intento.

Il progetto municipale tiene una via di mezzo fra questo del Fontana e quello che si ferma alla demolizione delle isole. Lascia allo stradone la forma d'imbuto, e ne mantiene l'imboccatura stretta, tantochè il prospetto di san Pietro si vedrebbe solo da una linea breve e sottile del Lungotevere e da un punto del lontano ponte Umberto I; ma taglia il lato sud di Borgo vecchio arretrandolo tanto « da renderlo disposto (rispetto all'asse della piazza di san Pietro) simmetricamente al lato nord di Borgo nuovo ».

A ben considerare, con questo arretramento non si otterrebbe che un assai lieve vantaggio con detrimento gravissimo di memorie storiche e d'opere d'arte. Certi difetti di regolarità e di simmetria offendono assai più veduti sulla carta che nella realtà: anche l'odierna piazza Rusticucci, che si vorrebbe prolungare fino al ponte, non è regolare ma nessuno l'ha mai notato come un difetto. Tutto il lato che si vorrebbe demolire, come può vedersi guardando traverso l'angusta apertura del Borgo vecchio, è assai più basso che la facciata della chiesa di san Pietro, e non nasconde quasi altro che il principio del colonnato. La veduta del Morelli (v. sopra a pag. 141) dimostra quanto lieve sarebbe questa irregolarità, per rimuover la quale dovrebbe farsi tanta rovina che appena potrebbe essere giustificata dalla più evidente necessità. Io credo pertanto che, nel peggior caso, sià da tornare al piano del Morelli e dell'amministrazione francese che non parve punto deforme al Canova, al Visconti, al Valadier e ad altri valentuomini di quel tempo.

Senza contare il palazzetto di Santo Spirito, e la casa degli Alicorni sulla piazza di san Pietro, ornata di un elegante cortile dei primi anni del Cinquecento, due palazzi dovrebbero essere atterrati, il Cesi e quello dei Penitenzieri. Il palazzo Cesi, che non è da confondere, come si fa spesso, coll'altro più antico, famoso per le collezioni d'antichità che racchiudeva, e posto tra la chiesa di S. Michele e la porta Cavalleggeri, fu edificato poco dopo il 1570 dal cardinale Pierdonato Cesi, di cui il nome si legge sugli architravi delle finestre. Quantunque non appartenga al miglior periodo dell'arte, è però di bello aspetto, con cortile quadrato cinto di portici e di loggie, con sale adorne di pitture e di stucchi.

Ma di ben altra importanza è il palazzo del card. Domenico della Rovere, detto il cardinale di S. Clemente, oggi de' Penitenzieri, sulla piazza di S. Giacomo Scossacavalli, edificato tra il 1470 e il 1490. Quantunque il suo nome *Do. Ruvere car. S. Clemen.* e il suo motto *Soli Deo* sieno scolpiti infinite volte, dentro e fuori, sulle finestre e sulle porte, il palazzo della Rovere rimase, non so come, pressochè ignoto, e ci son perfino scrittori i quali lo posero presso la gradinata di san Pietro, o nella piazza Rusticucci. Il Vasari ne fa architetto il solito Baccio Pintelli e dice che « fu allora tenuto molto bello e considerato edifizio ». La facciata doveva esser graffita a piccoli rettangoli, decorazione di cui serbano traccia, sotto alla tinta di bianco, i lati che piegano incontro a san Pietro e alla chiesa di Santo Spirito. Era un tempo il palazzo isolato da tutti i lati; ma il lato volto verso ponte sant'Angelo è oggi chiuso in un gran cortile formato da piccole casette. Entrando in questo cortile, incontro al palazzo di Santo Spirito, si veggono ancora quattro grandi finestre tagliate a croce guelfa, più grandi di quelle del palazzo di Venezia. In questo palazzo abitarono Pietro Perugino, il Pinturicchio e poi Francesco Salviati; e il Vasari narra che il Pinturicchio « aveva fatto servitù con Domenico della Rovere cardinale di San Clemente; onde avendo il detto cardinale fatto in Borgo vecchio un molto bel palazzo, volle che tutto lo dipignesse esso Pinturicchio, e che facesse nella facciata l'arme di papa Sisto, tenuta da due putti ». [1] Di queste pitture s'era perduta ogni traccia, tantochè nell'ultima edizione del Vasari curata dal Milanesi, si

[1] Il Pinturicchio dipinse pure la cappella del card. Domenico della Rovere, che si conserva ancora, ed è la prima a destra di chi entra nella chiesa di Santa Maria del Popolo.

legge che non ne resta nulla. Il che non deve recar maraviglia: poichè in Roma, il culto dell'antichità classica da una parte, e l'arte del Seicento dall'altra, han fatto cadere in uno strano abbandono l'arte e le memorie del Rinascimento. Quelle pitture sopravvivono ancora, e non sono sfuggite allo Schmarsow, che ne discorre nel suo libro sul Pinturicchio. [1] Nella sala di mezzo, sul prospetto, parte dalle pareti una volta a lunette che racchiude un rettangolo, entro cui è un soffitto in legno ornato di piccoli riquadri con rosoni dorati; e nei peducci tra le lunette son dipinti eleganti ornati, e medaglioni a chiaroscuro, e gli stemmi della Rovere si alternano alla croce di Savoja; (fig. 7) poichè Domenico della Rovere era di Torino, dove edificò la chiesa cattedrale. Lo Schmarsow non potè veder le lunette perchè coperte di bianco; ora però alcune ne sono riscoperte e vi si vedono dentro mezze figure di santi padri. Segue una sala con soffitto ricchissimo d'oro e di colori, dove, dentro a cassettoni ottagoni, sono dipinte sfingi, centauri, delfini, chimere (fig. 8). Queste due sale sono barbaramente tagliate da tramezzi; in altre sale, occupate dalle scuole degli Asili d'infanzia, gli antichi soffitti son coperti da tele che vi han tirato di recente. Di queste pitture abbiamo la data certa, di cui nessuno si è avvisto: in una delle mensole che sorreggono le travi d'un soffitto sotto alle sigle K. R. S. si legge l'anno 1490.

Dal cardinal della Rovere passò il palazzo a quel triste che fu Francesco Alidosi d'Imola, cardinal di Pavia, che Francesco Maria della Rovere duca d'Urbino uccise di propria mano, e di lui ci resta testimonianza nella cappella, dove la volta a botte è coperta di tavolette dipinte in cui si alternano la rovere e l'aquila col giglio d'oro in petto, arme degli Alidosi. Passò più tardi al cardinal Salviati; e forse al pittore Francesco Salviati, che assunse il nome del cardinale suo protettore, appartiene la decorazione delle volte nel braccio dove sono ora il refettorio e la cucina. Attesta il Vasari che il Salviati dipingesse nella cappella del cardinale, che io non ho vista, la storia di san Giovanni Battista. Nel piano di sopra è una porta finamente scolpita, e pare ci siano altre camere dipinte non so in qual'età.

Il palazzo dimostra ancora intera la sua primitiva struttura: il cortile è chiuso da tre parti d'un portico, oggi murato, sorretto da colonne ottagone; il pozzo, che porta lo stemma del cardinal della Rovere, può vedersi riprodotto dal Letarouilly; [2] a livello più alto sorge il giardino, con compartimenti in muratura, e portici laterali. Un secondo e più piccolo cortile è tutto coperto di disegni architettonici a graffito, che debbono anch'essi ascriversi al Pinturicchio. [3] Nel vano delle finestre sono ancora al loro posto i sedili di marmo, sorretti da eleganti balaustri, fra i quali quelli della cappella sono notevoli per maggior finezza di lavoro. Il protettore del Pinturicchio, com'ebbe condotto a termine il suo palazzo e decoratolo con quanto di meglio offriva l'arte a' suoi tempi, volle rivolgergli un affettuoso augurio, ponendovi un'iscrizione che diceva: « Stia in piedi questa casa finchè la formica non abbia bevuto i flutti del mare, e la tartaruga non abbia fatto il giro del mondo. » [4] Diviso il palazzo fra parecchi proprietari e destinato ad usi diversi, non riesce facile

[1] *Pinturicchio in Rom.* - Eine kritisce Studie von August Schmarsow. Stuttgart, Verlag von W. Spemann. 1882. — pag. 32-33.

Il ch. Milanesi nel *Prospetto cronologico della vita e delle opere del Pinturicchio*, cita l'a. 1492 come « la prima data certa che abbiamo sulle opere del pittore ». Ora, a questa data ne sono da aggiungere altre due precedenti: quella del 1487 che si legge negli avanzi de' suoi affreschi nella Loggia di Belvedere, ora Museo Pio-Clementino (il Vasari dice 1484, ma, come osserva lo Schmarsow, o è errore di stampa, o egli intende riferirsi all'anno in cui salì al pontificato Innocenzo VIII che ordinò le pitture) e questa del 1490 nel palazzo di Domenico della Rovere. Circa allo stesso anno sono da assegnare le pitture della cappella dello stesso cardinale a S. Maria del Popolo.

[2] Vol. III. Tav. 250. Nello stesso volume è anche la riproduzione di una parte della pianta e di alcuni particolari del palazzo.

[3] Vedi *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case* riprodotti in rame per cura di Enrico Maccari, Roma presso E. Maccari.

[4] Stet domus hæc donec fluctus formica marinos Ebibat, et totum testudo perambulet orbem.

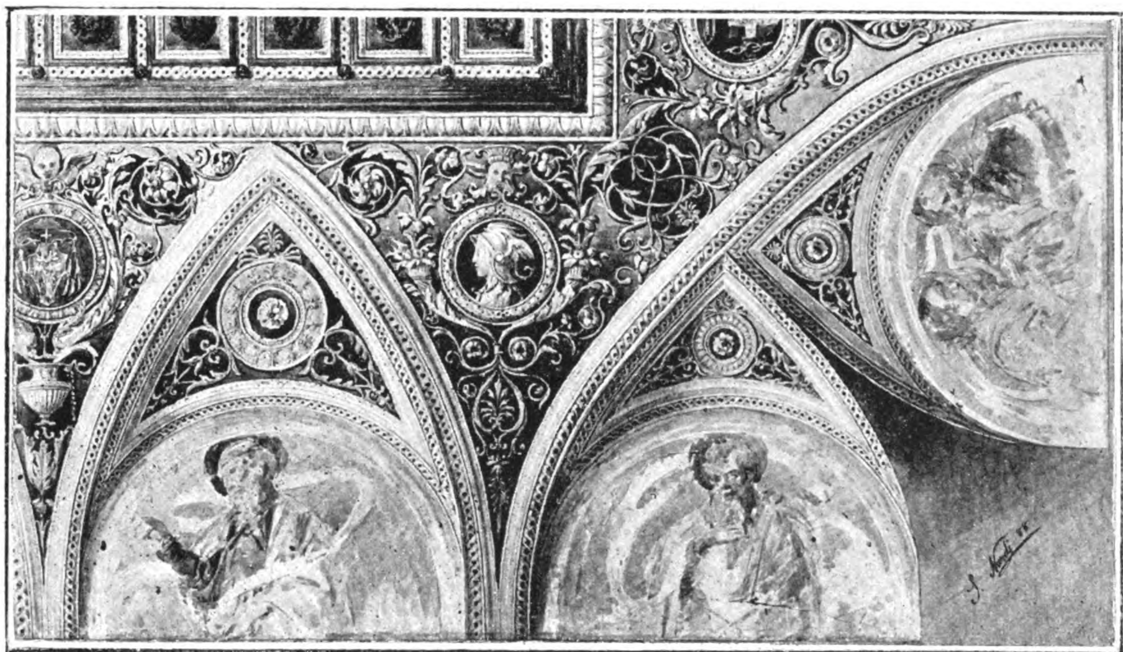
Gli stessi versi si leggevano in una isoletta di casa posta incontro all'Oratorio della chiesa Nuova, che fu demolita nell'aprile del 1659.

Dobbiamo osservare che questo costume di augurar lunga vita alla casa, durò solo pochi anni, sul cadere del xv e sul principiare del xvi secolo. Nel balcone del palazzo della Cancelleria che guarda verso Campo de' Fiori, si legge: *Hoc opus sic perpetuo.* Nella casa di Gio. Sander, accanto alla chiesa dell'Anima, è questo distico poco elegante

Hae domus expectet lunas solesq. gemellos
Phœnicas natos corruat ante duos.

di visitarlo oggi in ogni sua parte; ma quel tanto che se ne può vedere, basta a dimostrare che se esso è inferiore per mole a quello di san Marco e a qualche altro palazzo del Quattrocento, non ce n'è però altro che sia meno danneggiato da successivi lavori, e che perciò meglio si presti, riaperti i portici e le loggie, tolte nelle sale i tramezzi e le tele, ad essere restituito nel primitivo suo stato. Quelle magnifiche sale decorate dal Pinturicchio, che formano un insieme, come ben dice lo Schmarsow, della più eletta eleganza e nobiltà, diverrebbero un monumento d'arte da gareggiare per alcuni rispetti coll'appartamento Borgia nel Vaticano, e il palazzo restaurato d'uno de' più fastosi cardinali del Quattrocento, formerebbe un monumento storico e artistico dei più singolari.

Una Commissione nominata, in seguito ad un mio scritto, metà dal Governo e metà dal Comune,



7. — VOLTA NEL PALAZZO DEI PENITENZIERI
decorato dal Pinturicchio

e di cui facevano parte uomini illustri, recatasi a visitare il palazzo dei Penitenzieri, è stata unanime nel giudicare ch'esso non debba essere demolito: è perciò da ritenere che non fallirà ancora l'augurio volto al suo palazzo dal cardinal di Torino.

Non voglio chiudere senza tornare ad insistere su d'un punto: che cioè, liberissimi noi d'imprimere ai nuovi quartieri e alle nuove costruzioni l'impronta del nostro gusto, del nostro modo di vedere e di sentire, non dobbiamo però, se non costretti da ragioni di necessità o utilità pubblica, modificare, come si è fatto nel Seicento, secondo il gusto dell'età nostra le condizioni dei monumenti storici. Di stradoni larghi e lunghi se ne può fare quanti se ne voglia; ma una piazza come quella di san Giacomo Scossacavalli noi non passiamo rifarla. Da un lato la chiesetta di san Giacomo, che colle sue vecchie leggende, col suo antico nome di san Salvatore in Bordonia ricorda gli eserciti di pellegrini che muovevano col bordone da ogni parte del mondo a venerare le tombe degli apostoli; dal secondo lato l'elegante palazzo edificato dal Bramante al cardinale Adriano di Corneto, al poeta latino famoso pel banchetto offerto ad Alessandro VI che vi restò avvelenato, al ricco cardinale che poi, fuggiasco da Roma, sparì senza che mai s'avesse notizia del luogo, del tempo e del modo di sua morte; dal terzo lato il palazzo che possedette e dove morì Raffaello, colla storica



8. — SOFFITTO NEL PALAZZO DEI PENITENZIERI

decorato dal Pinturicchio

sala coperta ancora dal soffitto di Bramante; dal quarto il palazzo del cardinal della Rovere tutto dipinto dal Pinturicchio, dove abitarono il Pinturicchio stesso e il Perugino e il Salviati e il Vasari, e le memorie del sacco dato a quei palazzi prima dalle orde del Valentino poi da quelle del Borbone, e i personaggi storici che li abitarono, quali l'Alidosi, Luigi d'Aragona, il cardinal Salviati, il Madruccio, Pietro Accolti, il Commendone e tanti altri, formano un insieme storico e artistico che mi pare ben più conveniente come vestibolo e direi quasi preludio del Vaticano, che non sarebbe un enorme stradone fiancheggiato di caserme a sei piani. Poichè, non ultimo inconveniente, demolito quel lato di Borgo, sorgerebbe più indietro una lunga fila di quei gabbioni pretenziosi, di quelle abbominazioni rettangolari di stucco che conosciamo pur troppo, e che formerebbero il più goffo accesso alla gran basilica.

A demolire c'è sempre tempo. La facile estetica della linea retta, dell'angolo retto, dell'allargamento, della simmetria ad ogni costo, entra a sostituire in certi periodi il fine sentimento dell'arte ed esercita sugli animi una forza pressochè irresistibile. Ma se applicheremo questa nostra estetica ai monumenti del passato, dubito che i posteri non ce ne saranno grati. Il pontefice Sisto V, che fece demolire il Settizonio, che si sbizzarrì a tagliar delle strade lunghe e diritte a perdita d'occhio sulle alture del Celio, dell'Esquilino, del Viminale, del Quirinale e del Pincio, incontrò un giorno un intoppo nella prosecuzione della linea retta che da S. Giovanni in Laterano egli voleva condurre fino al centro abitato della città; c'era di mezzo il Colosseo. Egli non era uomo da sgomentarsi di siffatti ostacoli, e ordinò che fosse tagliato. Ma Giulio Antonio Santorio, cardinale di santa Severina, saltò su come un ossesso, tirò dalla sua altri cardinali, e mise il campo a rumore tanto che il Colosseo fu salvo.[1] Si può imaginare se gli fosse dato del pedante per aver fatto sacrificare quella bella linea retta alle vecchie pietre del Colosseo: e nondimeno oggi nessun ingegnere di società costruttrici avrebbe il coraggio di fare una proposta simile. Egli è che il consenso universale ha oramai consacrato, fino ad un certo punto, i solenni avanzi della grandezza romana, mentre i monumenti e le memorie del medio evo e del Rinascimento non trovano ancora in quel consenso la forza necessaria a difenderli dalla smania demolitrice di chi non vede salute fuori dell'allargamento, della simmetria e della linea retta. Ma è da credere che al medio evo e al Rinascimento s'attribuirà un giorno, forse non lontano, non minor valore che all'antichità più remota.

DOMENICO GNOLI

[1] CARD. DI SANTA SEVERINA, *Vita scritta da lui stesso.* Bibl. Corsiniana, manoscritto 808.

NUOVI DOCUMENTI

Documenti sul pittore Baciccia

Nel seicento fu grande a Roma la fama del pittore Gio. Battista Gauli, detto il Baciccia, non solo per le sue solenni decorazioni, ma anche pe' ritratti pieni d'anima e di colore. Raccontasi che egli non lasciasse i personaggi che ritraeva starsene immobili, nel martirio della posa; ma che li invitasse a discorrere, a gestire, a muoversi. Il secentista pittore capiva come il ritratto non sia, nè debba essere la materiale riproduzione de' tratti della fisonomia di un uomo, ma la interpretazione del suo carattere e de' suoi sentimenti. Come Gros, che non riusciva a rendere sulla tela l'immagine di Béranger, il quale stava innanzi a lui con la testa cadente sonnacchiosa, si mise a cantarellare le canzonette popolari di lui, che avevano commossa la Francia, e d'un tratto gli occhi di Béranger scintillarono, e la testa si sollevò animata e piena di luce; così il Baciccia voleva cogliere a volo l'espressione della vita de' suoi personaggi. Papi, principi, ambasciatori furono ritratti da lui, e lo fu pure il Bernini, come sappiamo dalle lettere seguenti. Invitato a Modena a far ritratti per la corte estense, egli accettò di buon grado, specialmente perchè avrebbe avuto modo di visitare, di studiare il Correggio nella vicina Parma, che era allora la Mecca dell'artista. E il Bernini lo presentò alla Corte ducale con una lettera sua, quando finalmente nel 1669 si recò colà. Ma a Modena, a quanto pare, non fece che gli abbozzi de' ritratti estensi, che a Roma poi continuò e condusse a compimento.

FRANCESCO IMPARATO

« Ser.ma Altezza

(si omette)

« Quanto al Pittore, che V. A. mi chiese io dirò ciò che mi pare in ordine al sapere. Per rittratti è meglio del Morandi di gran lunga, et è più Pittore: il Bernini si è fatto dipingere da q.to istesso. Il Papa ha lasciatosi dipingere, e V. A. sij sicura che mai è stato fatto il più bello. D. Mario pure egli l'hà ritratto, et il Bernino non se ne può appagare; quanto allo Stringa poi non mi dà l'animo di farne il paragone, e cosi dice anche il Canonico.

« Per il trattamento occorrendo, che venisse mi pare che fermandosi in Modana si potrebbe senza contrattare con lui aggiustarli una Dozina dove egli fosse servito senza dirli altro, e così alla muta sarebbe allogiato con ogni convenienza, e senza specificarli in forma d'accordo, che non mi pare se non più honorevole, e se poi V. A. alle volte le volesse far qualche cortesia sarebbe più spiccante.

« Del Prezzo de Rittratti io non posso dire se non che egli non pretende, se non quello, che egli li dà, ma non credo che sia per scostarsi dalle cose convenienti; perchè ha fatto trè Rittratti al sig.r Amb.re, che l'hanno regalato di trenta doble; et egli si chiama non solo pagato, ma regalato. . . . .

. . . .

« Di V. A. S.ma

« Roma li 25 Dicembre 1666.

« Hum.mo Dev.mo et Oblig.mo S.re e Sud.to

« Vg.ne Rangoni »

« Ser.ma Altezza

(si omette)

. « Hò parlato col Pittore il quale hà dispositione di uenire q.to maggio, et la sua intentione è per studiare dal Correggio à Parma per poter poi dipingere li Angoli della Cupolla di S.ta Agnese; e poi quando li riesca studierà le pitture di Modana così piacendo a' Ser.mi Padroni nel qual tempo potrà anche seruire V. A. Le pretensioni sue, dà ciò chè io comprendo, anzi lo sò di certo, non sono se non moderatis.me essendo giouene discreto, e senza alcuna uanità, mà quando V. A. uoglia che si parli più schietto seco col Pittore lo farò. Vna cosa mi souiene, che q.to dipende total.te dalla Principessa di Rossano e con suo consenso partirà per Lombardia. V. A. può rifflettere in qual forma si potesse farli anticipare il tempo per fare li rittratti con comodità.

. . . .

« Roma li 29 Decembre 1666

« Hu.mo Deu.mo et Oblig.mo S.re e Sud.to

« Vg.ne Rangoni »

« Ser.ma Altezza

(si omette)

« Per il Pittore io dico à V. A., che egli non partirà che uerso il Maggio e che uiene semplice.te per fare alcuni pochi mesi di studio, et egli hà impegno con la sig.ra Principessa di Rossano, alla quale stimerò che sia necessario fare instanza, che lo faccia partire anticipatam.te; e notificarli la causa, perche, il Pittore in persona poi, essendo anche costi direbbe la difficultà del trattenersi, quando V. A. in qualche forma non hauesse p.a aggiustato, e q.to sarebbe imposibile poi anche, che facesse li ritratti quando non se li faccia anticipare il tempo nel partirsi. Per trattamento, qui in Roma li pagano li ritratti 10 doble, ma quando egli hauesse à Modena le spese et il uiaggio pagato per il rittorno, e 6 doble per rittratto mi pare che se ne potrebbe contentare e tanto più quando non si trattasse seco di prezzo, che riceuesse in un pagamento, o pure in due il denaro.

« Dico tutto q.to à V. A. per non ad hauere à contrattare con q.to huomo minuta.te il prezzo, massime trattandosi con Principi, dà quali q.to Pittore molte uolte hà detto che piglia ciò che le dano. Replico poi, che è ualenthuomo nelli rittratti, meglio assai del Morandi, e se il Stringa hà fatto li rittratti che sono qui della Ser.ma, e del sig.r Duca, certo, che q.to è migliore, e q.to è quanto mi occorre di dire sopra il Pittore. . .

. . . .

« Di V. A. Ser.ma

« Roma li 15 Gen.o 1667.

« Hu.mo Deu.mo et Oblig.mo S.re e Sud.to

« Vg.ne Rangoni »

« Ser.ma Altezza

« Accuso à V. A. la lettera per la S.a Principessa di Rossano la quale non hò presentata hoggi havendo uoluto p.a sodisfarmi di parlare tutto col sig.r Canonico Muzzarelli, dal quale V. A. sentirà ciò chè corra per il uiaggio. Il Pittore è disposto per fare il ritratto, e domani sarà qui in Palazzo per pigliare la misura della tela, e q.to lo sbrigherà presto essendo che egli e franchis.mo nè può q.to ritardare la sua uenuta.

« Del prezzo de ritratti unit.te col sig.r Mozzarelli se aggiusterà pure domani, e se li parlerà schietto aciò che non resti se non di farlo lauorare, e per le tele, e colori egli non fara altre pretensione, et io non hò dà farlene molta instanza essendo giouine discreto, e che si accomodi a tutto. . . . .

. . . .

« Di V. A. Ser.ma

« Roma li 16 Febraro 1667.

« Hu.mo Deu.mo et. ecc.

« Vg.ne Rangoni »

« Ser.ma Altezza

« L'ordinario passato scrissi à V. A. hauerebbe inteso dal sig. Canonico Muzzarelli ciò che occorrera per il uiaggio del Pittore, mà egli pure mi hà detto di essersi riportato à me nel scriuerne à V. A., ma q.ta sera credo ferma.te che egli ne scriuerà.

« Hò poi presentata la lettera alla sig.ra Principessa di Rossano, che si è esibita di fare il tutto perchè il Pittore si solleciti, et hà somma.te aggradita ogni esebitione di V. A. . . . .

. . . .

« Il sig.r Canonico et io fussemo dal Pittore il quale sollecitera al possibile, e del prezzo delli rittratti io son restato col sig.r Canonico di farne l'accordo dà me solo col Pittore, il quale non uuole dire cosa alcuna della sua pretensione, e sola.te si raccomanda di non hauere a pensare à farsi le spese, e fù content.mo quando li dissi, che non ui haurebbe hauuto alcun imaginabile pensiero. E se a V. A. non auiso hoggi di hauer concertato il prezzo non se ne marauigli perche io lo uoglio pigliare à mio modo a farli comprendere il suo uantaggio nella forma del pagamento, che Le dourà esser fatto per ogni ogni (*sic*) rittratto, che egli lauorerà, e le parlerò in forma che egli deua dichiararsi aperta.te accordato, per non hauer poi à fare complimenti quando li uenesse al sodisfare. . . . .

. . . .

« Di V. A. Ser.ma

« Hu.mo Deu.mo et ecc.

« Vg.ne Rangoni »

« Ser.ma Altezza

(si omette)

« Hò riparlato al Pittore, che procura sollecitarsi, e uiene uolentieri del Prezzo de ritratti in modo alcuno non ne uorebbe sentir parlare, ma pure q.ta matt.a le hò detto, che altre uolte e sempre si è havuto q.to stile e così egli si hà dà contentare di sentirsene discorere, e così le hò detto sara una Dobla, due, tre, quatro, cinque o sei doble l'uno, o che sarà dopo seruito con tanta moneta che faccia un pagamento di tutti; egli mi hà risposto che le basta un giulio l'uno; e V. A. si assicuri, che si porterà bene, et il trattamento, che li sarà fatto lo aggradirà, nè vi sarà dà dire cosa alcuna.

« La sig.ra Principessa le hà parlato, et egli ha uoluta la copia della lettera e se ne stà con una allegrezza indicibile.

. . . .

« Di V. A. Ser.ma

« Roma li 26 Febraro 1667.

« Hu.mo Deu.mo et. ecc.

« Vg.ne Rangoni »

« Seren.ma Altezza

« Il presente sig.r Gio: Batista e pittore di molto merito et oltre allo storiare, fa ritratti per eccelenza a uoluto questa prima uera dar una Vista alle pitture della Lombardia et in particolare i bellissimi quadri del sig. Ducha di modena, e perche e lui et il mondo tutto sa quanti siano i fauori che V. A.a sempre mi fa a uoluto ualersi della mia lettera: per poter essere honorato

da V.A.ª di farli uedere le sue bellissime pitture: e per me questa occasione ne seruira per recordarli le mie grand obligationi, pregando il sig.re a concederli quel piu che desidera et a V. Al.ª faccio Umilis.ma Reu.ª Roma li 15 marzo 1669.

« Di V. A.ª Se.ma

« U. D. O. S.re

« Gio. Lorenzo Bernini »

« Ser.ma Altezza

. . . .

. . . .

. . . .

« Di V. A. Ser.ma

« Roma 16 marzo 1669.

« Bacciccia Pittore tanto ualenthuomo nelli ritratti si parte domani per Modana, e girerà tutta la Lombardia à uedere le Pitture più belle. Vien munito di Lettere di raccomandatione per V. A. dal Cau.re Bernino, e sig.ra Principessa di Rossano et altri, che è quanto resto come dissi.

« Hu.mo Deu.mo et. ecc.

« Vg.ne Rangoni »

« Ser.ma Altezza

(si omette)

« Bacciccia pittore è uenuto, e celebra la generosità de V.ª A.ª al segno maggiore; ma io son restato confuso, quando hò inteso, che non hà fatto il ritratto à V. A. egli è però di humore di ritornare à riuedere le belle Pitture, e sodisfarsi con farne delle coppie.

. . . .

« Roma li 13 Giugno 1669.

« Di V. A. Ser.ma

« Hu.mo Deu.mo et Oblig.mo S.re e Sud.to

« Vg.ne Rangoni »

« Ser.ma Altezza

(si omette)

« Sarò da Bacciccia per sollecitare gli ritratti, i quali però sento ridotti a buono stato, e belli assai.

(si omette)

« Roma li 20 Nouembre 1669.

« Hu.mo Deu.mo et Oblig.mo S.re e Sud.to

« Vg.ne Rangoni »

« Ser.ma Altezza

« Il sig.r Can.co Muzzarelli scriuerà à V. A. quello, che risponde Ferdinando Pittore fiamingo, e quando si si possa sperare di hauerlo. Supplico V. A. à permettermi che io dica qualche cosa, e con verità.

« Ferdinando fà bene, ma non lo conosco per pittore da promettersi, che faccia bene di tutto quando si uoglia entrare in figure intiere, et à cauallo. Ordinaria.te le sue pitture uengono uere, e però vero che ne fà de' buoni assai delli rittratti; mà al paragone con il Bacciccia perdono assai si per il dissegno, come per lo spirito e colorito.

« Il Bacciccia hà le pretensioni come V. A. pure hà nella lettera del sig.r Canonico; mà la prontezza con la quale si haurebbe mi pare che potesse essere più aggradita, e la pretensione quando si riducesse come spiega il sig.r Canonico non è fuori di proposito considerando ogni riflesso, che si fa sopra il medesimo. Io sò che V. A. mi giudicherà partiale di Bacciccia conforme io ne parlo, mà se hò da parlare con la uerità non posso parlare diversa.te e poi gli rittratti di Bacciccia sarano sempre stimati che quelli di ferdinando sarano sempre conosciuti per opera ordinaria rispettiua.te

« In fine i prezzi computando le cose per una parte e l'altra sarano come eguali. Io hò uoluto dire il mio sentimento nel resto V. A. risolua come più stimerà meglio, et qui per fine humil.te resto.

« Di V. A. S.ma

« Roma li 13 7.bre 1670.

« Hu.mo Deu.mo et Oblig.mo S.re e Sud.to

« Vg.ne Rangoni »

« Ser.ma Altezza

(si omette)

« Il Pittore Bacciccia mi riparlò l'altro giorno, e desidera di servire à V. A., et il sig. Duca di Parma, aggiunto alla uirtu del medesimo il desiderio, fà che io di nuouo ne scriua; e che aggiunga, che sarebbe buono anche di fare altri quadri, et anche a fresco, e forse V. A. le trouerà più di quello, che io dico; et il Cau.re Bernini ne può fare l'attestato di più credito e qui per fine resto humilissimate con chinandomi

« Di V. A. Ser.ma

« Roma li 24 Sett.re 1670.

« Hu.mo Deu.mo et Oblig.mo S.re et Sud.to

« V.ne Rangoni »

« Ser.ma Altezza

(si omette)

« Ferdinando Pittore hà girato un poco inamorato di qualche Principessa che dipinge, e forse q.ta era la causa perchè egli ricusò di essere q.to inverno fuori di Roma; non sò come sia per ritornare in essere.

. . . .

. . . .

« Roma li 15 Nou.re 1670.

« Hu.mo Deu.mo et Oblig.mo S.re e Sud.to

« Vg.ne Rangoni »

Il testamento di Guido Mazzoni, detto il Paganino o il Modanino

Il modenese cronista Tommasino Lancilotto aveva già fatto conoscere come il Mazzoni, morendo, avesse diviso il suo patrimonio in tre parti, e come la prima toccasse a Isabella, sua seconda moglie, figlia del conte Gianantonio Mazon di Valisneria, e a Bernardino Mazzoni, suoi più stretti parenti; la seconda parte al Monte di Pietà; la terza ai poveri per amor di Dio.

Il documento qui riprodotto ci dà le particolarità delle ultime disposizioni dello scultore, scritte poco tempo prima della sua morte, nel monastero di Santa Cecilia; e ci dà ad un tempo notizie sulla sua seconda moglie, non francese, come alcuni supposero; e sulla ricchezza da lui accumulata, nella sua vita avventurosa, alle corti di Napoli e di Francia. A. Venturi

(Archivio di Stato in Modena, Corporazioni soppresse — *Minori osservanti di Santa Margherita in Modena* — Filza B, n. 120).

Jesus

In Christi Nomine Amen Anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo decimo octavo Indictione sexta die nono mensis Iulij.

Magnificus Comes et Eques dominus guido filius quondam clarissimi legum doctoris domini Antonij de mazonis alias de paganinis civis et habitator mutine in cinquantina plope Sanus per gratiam domini nostri Iesu christi mente sensu et intelectu intestatus decedere nolens ut decet quenlibet prudentem virum de omnibus suis bonis et rebus per hoc suum noncupativum testamentum sine scriptis in hunc modum facere procuravit et fecit.

In primis animam suam altissimo Creatori eo decedere contingente conmendavit corpus autem suum sepelirj voluit in ecclesia elligenda et deputanda per infrascriptam dominam hysabellam uxorem et heredem suam infrascriptam.

Item Reliquit singulo anno imperpetuum et in infinitum celebrarj unum aniversarium missarum sexaginta in ecclesia in qua fuerit sepultus ipse testator sumptibus hereditatis sue pro eius anima.

Item jure legati reliquit fabrice sancti Ioannis evangeliste libras ducentum monete currentis in mutina.

Item jure legati reliquit nobili mulierj domine hysabelle quondam magnifici Comitis Ioannis Antonij alias mazon de valesneria nobilis ferrariensis uxori dicti domini testatoris ducatos tercentum aurj et in auro bonj et justi ponderis.

Item Reliquit jure legati Thome quondam alterius thome de accys alias de pictoribus libras mille monete currentis in mutina quas habere et consequi habeat Ipse thomas post mortem dicte domine hysabelle heredis sue infrascripte.

Item Reliquit jure legati monti pietatis mutine bubulcas quadraginta terrarum de terris dicti testatoris positas in villa gady districtus mutine juxta suos Confines eum domibus et hedificijs superastantibus acquisitis pro parte ab olim magistro thoma de Caula fisico per ipsum testatorem Et ubi tot et tante terre in dicta villa gadij non essent usque ad dictam sumam bubulcarum quadraginta tunc et eo casu supleatur de terris dicti testoris positis in villa purcilis scilicet de terris propinquioribus illis terris que acquisite fuerint per dictum testatorem in dicta villa gadij a dicto magistro thoma usque ad dictam sumam et quantitatem ipsarum bubulcarum quadraginta cum domo superastante ad finem et effectum ut ex introictibus et redditibus ipsarum bubulcarum quadraginta cum domo superastante singulo anno solvi et satisfieri possit pro parte oficialibus et salariatis dicti montis qui pro tempore fuerint maxime illis qui in dies nomine dicti montis mutuant peccunias Et hoc tale legatum factum dicto monti ut supra Cedere voluit ipse testator loco deputationis et Conssignationis alias per eundem testatorem factarum de libris sexaginta monete currentis in mutina singulo anno procuratorj pauperum Civitatis mutine. Et maxime attento quia ipse testator publice dixit sibi clare constare tales procuratores qui pro tempore deputatj fuerint cum salario predicto librarum sexaginta ad patrocinium pauperum officium suum fideliter et diligenter pro ipsis pauperibus non exercuisse et propterea voluit ipse testator talem deputationem nullam et extinctam esse et legatum predictum dicto monti ut supra factum omnino valere et loco dicte deputacionis mercedis procuratoris sucedere et subrogatum esse attento etiam quod tale legatum factum dicto monti magis utile erit ipsis pauperibus civitatis mutine quam deputacio mercedis procuratoris predicti.

Item Reliquit jure legati quod sequuta morte dicte domine hysabelle uxoris et heredis sue infrascripte semper antiquior etate de Cassata Infrascriptorum de mazonis habeat usufructum et goldimentum domus habitationis dicti testatoris et sic antiquiorem in usufructu predicto instituit et substituit ea tamen lege et Condictione appositis quod singulo anno expendantur libre vigintiquinque marchesine pro edificatione dicte domus et casu quo non expensse et errogate fuerint ut supra ipse libre vigintiquinque singulo anno per talem sic dicto tempore possidentem et usufructantem domum predictam ipsum privavit et privatum esse voluit ipse testator de ipso usufructu et antiquiorem subsequentem natu de cassata ipsa substituit: Prohibens et vetans ipse testator ipsam domum quoquomodo ullo unquam tempore alienarj et vendi posse Et ubi eandem domum alienaverint infrascripti de mazonis privati intelligantur ipso jure prout ex nunc eos privavit de domo ipsa et substituit et instituit respectu domus predicte monasterium sancti petri civitatis mutine.

Suos autem fidei comissarios et huius sui testamenti exequtores Reliquit et esse voluit venerabiles patrem guardianum sancte cicilie seu fratrum minorum de observantia extra civitatem mutine et patrem abbatem monasterij sancti petrj qui pro tempore fuerint et quenlibet eorum principaliter et in solidum cum libera facultate et potestate ac bailia exequendi voluntatem dicti testatoris absque condictione alicuius persone et specialiter heredum suorum infrascriptorum.

In omnibus autem alijs suis bonis mobilibus et immobilibus juribus et actionibus ubicumque sint et esse reperiantur presentibus et futuris heredem suam universalem instituit reliquit et esse voluit prefactam dominam hysabellam dicti domini testatoris uxorem di-

lectissimam gravans nichilominus ipse testator ipsam dominam isabellam uxorem suam post ejus mortem ad relaxandum et restituendum libere hereditatem dicti testatoris absque detractione alicuius legiptime et trebilianice vel cuiuscumque alterius porcionis quomodocum que et qualitercumque ipsi domine hysabelle vel heredibus suis de jure debite vel debende Magnifico et clarissimo Illustri viro contrascripto domino Bernardino Ser Ludovico et Antonio fratribus de mazonis filiis masculis olim Ser Francisci et Iacobi etiam de mazonis Et sic sequuta morte dicte sue uxoris et heredis infrascripte ex nunc pro ut ex tunc eidem domine hysabelle heredi predicte suprascriptos omnes de mazonis masculos substituit et instituit per stirpes et non per capita seu eorum et cuiuslibet eorum filios masculos legiptimos et naturales et ex legiptimo toro procreatos in stirpes ut supra ipsis vel aliquibus eorum decedentibus videlicet ipsum dominum Bernardinum pro quinta parte Ser Lodovicum pro quinta parte Ser Antonium pro quinta parte filios masculos dicti olim Ser Francisci mazoni fratris ipsorum domini Bernardinj Ser Ludovici et antonj pro quinta parte et filios masculos ipsius Iacobi mazoni etiam fratris suprascriptosum pro quinta parte: Prohibens et vetans ipse testator ipsam heredem suam quoquomodo vel jure aliquo molestarj posse et inquietarj in ipsa hereditate nec in legato ipsi domine hysabelle facto ut supra de ipsis ducatis tercentum et ubi ipsi de mazonis heredes ut supra instituti et substituti vel aliqui eorum ullo unquam tempore molestaverint quomodocumque et qualitercumque ipsam dominam hysabellam in ipsa hereditate vel legato sibi ut supra facto de ipsis ducatis tercentum ex nunc prout ex tunc et e contra illum vel illos sic molestantem seu molestantes privavit et privat porcione sibi tangente hereditatis predicte et eandem porcionem pervenire voluit eidem domine hysabelle libere: Et sic eisdem vel eidem sic molestantibus seu molestanti ipsam dominam ysabellam in porcione partis sue hereditatis predicte instituit et substituit.

Et hanc dixit esse et esse velle sui ipsius ultimam voluntatem et ultimum eius testamentum quod et quam perfecto iure testamenti valere voluit et si jure testamenti non valeret vel valebit valere voluit in vim aut jure codicilorum sive cuiuslibet alterius ultime voluntatis que de jure melius valere et tenere potest vel poterit futurum.

Cassans et anullans ipse testator omne aliud testamentum unum sive plura etiam si in eo vel eis apposita fuissent aliqua verba derogatoria sub quacumque verbarum conceptione sonantia vel formata etiam si talia essent de quibus opus fuisset vel esset specialem mentionem hic fierj quia eorum asseruit dixit et protestatus est se penituisse et penitere et pro revocatis haberj velle quoniam sue intentionis fuit et est ipsum testamentum cuiusque alterj voluntati uni sive pluribus prevalere quocumque jure prevalere possit sive testamenti aut Codicilorum aut cuiuslibet alterius ultime voluntatis ut supra. Mandans mihi notario infrascripto ut de premissis et omnibus suprascriptis publicum Conficiam instrumentum.

Actum mutine in monasterio sancte Cicilie seu fratrum minorum civitatis mutine posito extra civitatem predictam in sacristia dicti monasterij presentibus testibus ad hec specialiter ore proprio dicti testatoris habitis vocatis et rogatis videlicet venerabilibus

Fratre Francisco de Como - Fratre Inocencio de castro lauro - Fratre Bartholomeo de Carpo - Fratre Iacobo de burgo sancti doninj - Fratre thoma de burgo novo - Fratre francisco de mutina - Fratre matheo de plebe et Fratre evangelista de Verona, Ordinis predicti omnibus habitatoribus in ipso monasterio.

Pitture nella Villa Madama di Gio. da Udine e Giulio Romano

Poco tempo dopo la morte di Raffaello, il cardinale Giulio de' Medici scriveva a Mario Maffei, cardinale di Aquino, discorrendo di lavori a cui dovevansi applicare Giulio Romano e Giovanni da Udine. A quanto pare, vi era discordia fra i due artisti e il cardinale Giulio de' Medici, che fu poi il papa Clemente VII, raccomandava al collega di mettere in accordo i due artisti, da lui detti *pazzi* e *cervelli fantastici*. E furon messi d'accordo, e di conserva essi misero mano al lavoro. Evidentemente si tratta delle pitture della villa Madama, assegnate a Gio. da Udine e a Giulio Romano dal Vasari, e per tali ritenute e descritte da Crowe e Cavalcaselle (*Raphael: his life and workes*. II. London. Murray, 1885). Baldassare Castiglione scriveva infatti a Isabella Gonzaga, li 16 giugno 1519, che monsignor Medici stava fabbricando una villa bellissima, visitata spesso da Leone X; e il Serlio nel 1520 discorre di parti già finite dell'edificio in costruzione. Gl' interessanti documenti qui riprodotti appartengono alla collezione del dottor Luigi Azzolini in Roma.

A. Venturi

« R. de in chro Pater uti frater Car.me Havemo lultima di V. Pta del primo del Mese, che anche noi non siamo contenti di quei duo pazzi, vostra pta veda di accordarli se si può che Gio. da Uddine faccia i stucchi; et Iulio dipinga le storie, o al manco faccia i dissegni et Uddine dipinga, però vostra paternita veda di assettarla a suo modo pur che lopra si faccia et perfettamente, et ci levi questa molestia.

« Quanto alle fonti Vostra paternita faccia fornire i Condotti et li viretti et muraglie intorno, intanto noi sopra giugneremo et li in fatto delibereremo como In a stare.

« Circa il Casale di S.to Eustachio vostra pta come per laltra le havemmo scritto, veda quanto si puo fare con quelli frati di Sta Agnese per che quel partito ne piacerebbe, quando quel non seguisse pensaremo a questaltro ad vitam.

« Ho grandissa consolatione che la Sta di N. Sor si

pigli piacere di quel loco, ma si vole advertir sua Sta che non si fermi troppo in quelle stanze ancihor humide come gia scrissi unaltra volta.

« Li palchi delle due Camere se faccino piani come ultimamente fu ordinato cosi dichi vostra paternita a Bartholomeo che ne scrive cosi che de Mortari et simili cose per pestare stuchi et che ne cerchi in presto senza comprare adesso tutti stromenti, vada a la munitione che trovera un mortaro grande di Bronzo et se lo facci dare cosi se ni manca qualche altra cosa al proposito che se trovi in detta munitione, che se la faccia dare.

« Delli cinque ducati che Vostra paternita per laltra ci scrisse havere spesi che pero non ci ricordiamo bene se di tanti scrisse o piu facciassi li rendere da detto Bartholomeo, siamo qui a Chareggio et del male pur ce ne manco, et quali ne troviamo semo al piacere et comodo di V. P.ta alla quale ci offerimo, Benvalente, ex Villa charegii iiij Junij MDXX.

uti frater Julius vicecancellarius

(foris) « Reverendo in chr.o patri Domino M. Episcopo Aquinati dig.mo tanquam fratri Car.mo Rome »

« R.de in christo Pater uti frater Car.me Havemo ultimamente le lettere di vostra paternita de xij del mese per le quali havemmo preso piacere grandissimo leggendo et ridendo come si con lei proprio havessemo ragionato, et perche i miei secretarij qui gia tutti sano che leggo le lettere di quella avidissimamente hanno cominciato setto tal pretesto a fraudarmi in modo che quando mi vogliono cogliere a leggere qualche lettera di cose melanchonice mi adescano prima con le di Vostra p.ta tutte piene di piacere et consolatione offerendomi in vista il dolce et poi l'amaro dentro nascosto, hor veda vostra paternita che arte ha insegnata a questi mei familiari.

« Circa lacquedotto piacemi molto si seguiti di murare, ma fate ogni modo che se gli faccino alcune finestrelle da potervi intrare dentro quando accadera di nettarlo o saldare se tal volta facesse danno, pero che tal finestre siano tanto alte che per quelle non possa escire fuori lacqua quando corre piu grossa per lacquedotto, et gia scrivemmo altre volte che se vi dovesse lassare omnino queste finestre, pero vostra paternita veda non manchi perche vi sono piu che necessarie et anche molto bene si advertisca chel lavoro sia bono et per tenere. Ci piace che quelli duo cervelli fantastichi dipintori siano dacordio et che lavorino.

« Quanto alle storie o fabule piacemi siano cose varie ne mi curo siano distese et continuate et sopra tutto desidero siano cose note acciò non bisogni chel pintore vi aggiunga come fece quello che scrisse questo è un Cavallo.

« Le cose di Ovidio di che vostra paternita mi scrive, mi vanno a gusto pero veda di eleggerne le belle il che a lei rimetto. Cose oscure come ho detto non voglio, ma varie si et scelte. Le cose del testamento vecchio bastino alla loggia di N. S.re Circa le statue di casa, ben dice Vostra paternita che sono in conserva benche non penso anche di trasferirla, quanto al farne di stucco vederemo che se ne facci qualche una.

« Havemo riso di cuore cerca larte havete usata con li scopettini per indurli a quanto havevano promesso, quando questo partito habbia effetto saremo molto contenti, non gia pero se non con loro comsenso et benvolentia.

« Cerca li Can.ci anche ci piace la risposta havete lor data.

« Havemo scritto al R.mo Armellino come desiderate ma quelle sono frasche alla affettione vi portiamo.

« Volemo ogni modo quella vostra Dianazza poi che a voi non piace pur sete cacciatore et non so perche siate mutato, ma ben mi accorgo siete in tutto dato a phebo.

« L'edificio Acquedotto et la loggia et tutto tutto Falrone alla prudentia tutella et cura di Vostra paternita raccomando et me insieme, et benvalete ex Florentia xvtj Junij MDXX.

« Uti frater Julius Vicecancellarius

(foris) « R.do in ch.ro Patri D.no Mario Episcopo Aquinati dig.mo uti fratri Carissimo

« Roma »

(Sigillo con lo stemma mediceo)

Un disegno del Primaticcio e un altro del Serlio

Il duca Ercole II d'Este aveva edificato una palazzina nella villa di Copparo nel Ferrarese, e per dimostrare la sua amicizia al re di Francia pensò di farvi dipingere la battaglia di Marignano e non quella di Ravenna, come scrivono unanimi gli storici ferraresi. Piuttosto che ricordare i fasti della sua casa, premeva ad Ercole II di adulare il potente re francese; pregò quindi il cardinale Ippolito II, suo fratello che si trovava in Francia, a ottenergli un abbozzo della battaglia detta *de' giganti*, e il ritratto del re, nel costume di guerra. Il re aggradì il desiderio, e promise di far eseguire lo schizzo al suo pittore, il Primaticcio, e di dare il suo ritratto del tempo in cui avvenne la battaglia. Non sappiamo se fosse tosto soddisfatto il desiderio del duca: il Baruffaldi afferma che la palazzina di Copparo fu dipinta dai Dossi; ma Giovanni Dossi nel 1546 era già morto, e Battista Dossi nel 1547-1548, ultimi anni della sua vita, era occupato a dipingere il palazzo degli Angeli in Ferrara. È probabile che i dipinti del Copparo fossero eseguiti da Gerolamo da Carpi e da Camillo Filippi, pittori della Corte estense.

Un altro disegno richiesto dal duca Ercole II si era quello del palazzo, fabbricato da Sebastian Serlio al cardinale di Ferrara, conosciuto sotto il nome di *Hôtel de Ferrare*; ma il cardinale non se ne mostrava grande ammiratore, tanto che persuase l'architetto a togliere la pianta del palazzo dal suo libro di architettura, che si pubblicava pei tipi di Vascosan a Parigi.

A. Venturi

(Archivio di Stato in Modena - Archivio Ducale secreto - Casa - *Carteggio tra i Principi Estensi.*)

« al S.r Car.le de Este a XI de Settembre del 46.

« R.mo et Ill.mo S.r fratello etc:. Io desiderarei, di hauere in disegno Jl fatto darme de mulignano, nel quale Jl Re con tanta sua gloria et [1] per sua virtu, riporto la [2] honorata vittoria che si sa, [3] Et questo per farla mettere in pittura nella Casa mia di Coparo, pero prego V. S. R.ma che [4] quando le venghi a proposi[to] voglia dire a s. m.ta che hauendo io fatto fare vna Casa alla Campagna, et volendo [5] adornarl[a] con diuerse pitture ho ancho pensato [6] per mi[a] satisfattione et per lassar chiaro testimonio De la servitu mia, et [7] del valore et Jmprese di s. m.ta farli mettere, La detta battaglia, et Jmaginandomi [8] chella ne habbij qualch[e] disegno, la supplico quando cosi le sia in piacere dar ordi[ne] chio ne habbij un schizzo Jnsieme col Retratto di s. m.ta in quel tempo se si retrouasse qualchuno... [9] accio che lo possi far fare piu simile che mi sia possibile, [10] et collocarlo, oue a, me parera che stia bene, che ueramente lo riceuero per molta gratia da s. m.ta, oltre che [11] et mi sara di grandissim[o] spasso et contento, ogni volta, chio andaro a caccia in [12] quel loco, sara a tutti i mei successori che . . . [13] humile . . . . De la detta [14] la havere piacere che se le domandi, ma quando ella Judicasse di non, non ne parli altramente.

« Vorrei ancho hauer Jl ritratto de mons.r lo delphijno ma questo V. S. R.ma senza [15] domandarlo a sua altezza me lo potra mandare Lei la qual ancho mi fara molto piacere a mandarmi Jl dissegno de la sua Casa de fontanabellio, come sta perche molto desidero vederla Essendomi stato detto che E bella. »

. . . .

(Archivio di Stato in Modena - Archivio Ducale secreto - Casa - *Carteggio tra i Principi Estensi.*)

« Ill.mo et Ex.mo S.r Fratello et S.r mio osser.mo

. . . .

« Dissi anco a S. M.tà del desiderio che haueua V. E.xtia dhauer un disegno del fatto d'arme di marignano, come ella pur mi scriue, a che S. M.ta mi disse, che in uero la non ne haueua nessun schizzo, ma che lhaueua bensi ben ala mente, che non credeua che nessun sapesse meglio darlo ad intendere, ne far far di lei, Et che bisognerà partirlo in duo parti l'una che contegna il cominciamento de la battaglia del primo giorno fin'ala notte che li dipartirono, Et laltra dal'alba del dì seguente infino al fine Et dicendoleio se S. M.ta uoleua che gliene ricordassi come si trouasse in luogo, che ui fusse il Bologna, Et gliela potesse dar ad'intendere, mi disse che sì, Et così mi disse anco che in quel tempo mi daria uno de suoi ritrati di quel tempo, si come le domandai, affin che ne potessi far far un simile, et si come non mancherò di fare, Secondo che farò poi saper alhora al ex.tia Vostra. Et certo che S. M.tà ha mostro dhauer caro di saper questo desiderio suo. Non mancherò similmente di far d'hauer anco un ritratto di mons.r delfino.

« Quanto al designo poi che la mi domanda de la mia casa di Fontanableo V. Ex.tia sappi, che ella è assai manco infatti di quel chella ha per auuentura il nome, Et quel che la dee far forse nominar per bella, credo che sia piu tosto per esser fatta nel luogo, doue è, et doue par che sia piu di quel che ui conuegneria, Et per esseruisi osseruato anco un poco piu le misure et ordini del architettura, così nel francese come in quel che ciè del Jtaliano, che non si sogliono cosi auuertire et osseruare in quelle di questi paesi, che perche in effetto sia cosa segnalata ne notabile, Et m.r Bastian Serlio, che neè stato l'architetto, lhauea messa in un suo libro d'architettura, che ha ultimamente fatto et uuol far stampare, Et io nelho fatta leuare, parendomi, ch'el uederla in disegno fusse per leuarle piu tosto, che per darle punto di riputatione, Ma se V. Ex. la uorrà pur qualella è, non mancherò d'ubidirla cosi in questo, come in quel tutto, che la mi comanderà sempre et gliela manderò, il che anco non saprei far per adesso per non esser in luogo commodo. »

. . . .

« Di Mariglies in Borgogna ali XVI dottobre 1546.

« Di V. Ex.tia

« obedientissimo Fratello et Ser.re Hip. Car.le da Este. »

1 *et* è aggiunto in interlineo in luogo di *et virtu* cancellato.

2 *la* in interlineo in luogo di *Cosi* cancellato. A *la* precede in interlineo *questa* cancellato.

3 *che si sa* aggiunto in interlineo.

4 a *che* seguono le parole *un di* cancellate.

5 *volendo* in interlineo in luogo di *desiderando* cancellato.

6 *pensato* in interlineo invece di *designato* cancellato.

7 da *chiaro* a *mia, et* in interlineo sopra *memoria a mei heredi* cancellato. *Chiaro* fa seguito a *qualche* cancellato.

8 *Jmaginandomi* sostituito nell'interlineo a *pensando* cancellato.

9 da *Insieme* a *qualchuno* . . . . in interlineo in luogo di *con lhabito del quale Ella quel di Era vestita* cancellato.

10 da *far fare* a *possibile* in interlineo in sostituzione di *Cauarne di tutto un ritratto*.

11 *oltre che* aggiunte in interlineo.

12 *Caccia in* sostituite nell'interlineo a . . . *itar* cancellato.

13 alle parole *mei figlioli* cancellate sono sostituite nell'interlineo le altre *tutti i mei successori che* . . .

14 *De la detta* in interlineo.

15 alla parola *senza* seguono *dirlene altro a* cancellate.

Una lettera di Luigi Anichini

Luigi Anichini ferrarese, di cui il Vasari parla come di artefice prodigioso, e di cui l'Aretino tesse elogi per l'acutezza lincea della vista, rimase in tempi posteriori confuso con Francesco Anichini dal Baruffaldi, dal Crespi, dal Mariette, dal Vettori e dal Gori. Il Morelli, bibliotecario della Marciana, nelle sue annotazioni all'*Anonimo*, per primo distinse chiaramente le persone dei due intagliatori di gemme. La giustezza delle sue osservazioni riceve una riprova dalla lettera che noi qui riproduciamo, e che ci fornisce ragguaglio di lavori di Luigi Anichini, e cioè di pietre preziose intagliate e incastonate in due corone regali per la Serenissima Repubblica di Venezia.

A Venezia l'artista aveva posto sua sede, e là lo

ritroviamo a cena con Tiziano Vecellio, e adulato dall'Aretino che lo disse « inventore d'intagliare gli orientali cristalli », e che magnificò il *Ganimede* in lapislazzuli da lui eseguito nel 1540. All'Aretino fece nel 1548 un sigillo con la testa di Medusa per bollare le lettere che quel gran maldicente e scroccone scriveva *agli Imperatori* (V. lettera dell'Aretino a M. Ludovico Cremona, 1548): degno sigillo del letterato, i cui scritti erano velenosi come le serpi della Gorgone. A Venezia, in casa di messer Michele Contarini, così c'insegna *l'Anonimo*, vedevasi nel 1543 una corniola incisa dall'Anichini, con un *Apollo* ignudo in atto di scoccar l'arco.

Quantunque l'artefice dimorasse a Venezia, egli dovette aver lasciato a Ferrara saggi e ricordi di sè, poichè la lettera seguente ci dimostra com'egli fosse istantemente richiesto dell'opera sua da Ercole II d'Este. Forse la morte sopravvenuta a quel duca, alli 3 di ottobre 1559, fece abbandonare le pratiche e le insistenze.

A. VENTURI

Ecco la lettera:

«Ill.mo et Ecc.mo S.r padrone osservandissimo.

« Dal secretario del S.re Ambasc.re dell'Ecc.tia Vostra ho inteso il desiderio che ella ha che io mi trasferischa a lej sino a ferrara & di ciò mene ha fatto quella instanza che anco giorni sono Mi fecie pure di questo suo istesso volere, cosa che mi ha posto in molto travaglio di mente chè non vorrej, col non fare quanto è di suo desiderio, Mostrare non fare di lej quella Alta, intiera et honorata stima che io debbo, et che veramente faccio & con lubidirla non vorrej ancho paressi a questi Ill.mi S.ri che per poco Io tenessi il compiacere Loro di quanto Mi hanno chiesto volersi di Me valere in opera di Molta importanza ala quale Mostrano volere dare principio, fra pochissimj giornj che è, di fabbricare due regni, o, due Corone reghale l'una a nome di Cipri & laltra a nome di Candia volendo, che io Mi adoperi in intagliare Balassi et altre pietre d'importanza per inserirle in detti regni: s'io sto a questa richiesta, non ubidisco al'Ecc.a V.a alla quale come a Mio. S.re desidero eternamente servire & se io vengho ove ella Mi chiama Mostro voltar le spalle a questi Ill.mi S.ri in questa loro occorrenza sotto l'ombra de' quali pur'vivo al presente; onde non sapendo, per hora che a'tra Megliore risoluzione pigliare di Me stesso mi è parso con ogni riverenzia scrivere al'Ecc.za V. queste poche righe & humilmente pregharla che se il Bisognio ch'ella potesse havere dell'opera mia fusse tale che potesse diferirsi per alcuno giorno finche si vedesse che risoluzione piglieranno questi S.ri Mi seria sommamente Caro & Comodo; siche per ora io non fosse astretto, a partirmi di qua. Ma se l'opera che da me desidera fosse tale che o per lettere o in altro Modo le paresse farmela sapere et fusse cosa in che Io mi potesse adoperare stando qui la supplico Come mio S.re si degni notificarlamj, che per grand'occupatione che Io potesse tenere non lasciero servirla; se anco è pure così di neciessità che io mi trasferischa a lej; dignisi la prego humilmente differire alcuni pochi giorni; si che da questi. S.ri Ill.mi Io non sia tenuto per lieve & incostante et poscia sero, ad'ogni sua richiesta; Rimettendomj con tutto ciò, allo assoluto volere del'Ecc.za Vostra, Alla quale con ogni dovuta Reverentia pregho ogni somma felicita.

« Di Ven.a Alli XIIJ Settembre 1559

« Di V. Ecc.a

« Humiliss.o e indegno servitore

« Aluigi Anechini ferrarese»

(foris) « Allo Ill.mo ecc.mo S.r il S.r Duca

« di Ferrara S.r patrone mio oss.mo»

Raccomandazione a pro di Pietro Paolo, fratello di Niccolò dell'Abbate

Nicolò dell'Abbate viveva nella corte di Carlo IX, e in compagnia del Primaticcio dipingeva nel castello di Fontainebleau. Grato il re al suo pittore, scrisse nel 1567 al duca di Ferrara, pregandolo di far ottenere dai Conservatori di Modena a Pietro Paolo dell'Abbate, fratello di Niccolò, un ufficio a vita nelle gabelle. A Pietro Paolo dell'Abbate furono attribuiti modernamente alcuni monocromati, rappresentanti scene di battaglia, poichè fu scritto ch'egli non ebbe pari in disegnare una fuga di cavalli. Ma l'attribuzione non è fondata su alcuna base solida, sopra alcun riscontro sicuro; e anzi il documento qui riportato, ci fa dubitare finanche che Pier Paolo, aspirante ad un posto in gabella, fosse pittore.

A. VENTURI

(Archivio di Stato in Modena - Cancelleria Ducale - *Lettere di Principi Esteri.*)

« Mon Oncle. Nicolas delabbe mon peintre et officier ma faict entendre quil a vng frere demourant en votre ville de modene Nomme Piedro paulo deli abbatj Lequel poursuyt pour obtenir des conseruateurs de la dicte ville Loffice de gabelle dicelle on se vend le bled et la farine Desirant lauoir a vye et non pour ung au Comme lon a accoustume de le bailler Et pour ce que Je desire faire en faueur de mon dicte peintre et de ses seruices Jay bien voulu vous pryer bien fort par la presente Estre contant pour amour de moy de Commander et ordonner aus dictes Conseruateurs de votre dicte ville de modene de pourueoir le dicte Pietro paulo du dicte office pour le temps du sa vye ou a tout le moings a quelzques plus longues annees que de lordinaire A ce quil se puisse rescentir en cela de leffect de ceste myenne priere et recomandacion en sa faueur Et je le receuray de vous a tres singullier et agreable plaisir Suppliant le createur quil vous ayt Mon oncle en sa tres saincte et digne garde Escript A fontainebleu Le ije Jour de Mars 1567.

« Votre bon nepueu

« Charles

« Robertet »

(foris) « Mon Oncle Le Duc de ferrare »

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

Francisci Albertini - **Opusculum De Mirabilibus novæ Urbis Romæ**, herausgegeben von August Schmarsow. - Leipzig, 1886.

Il ch. autore pubblicando la terza parte dell'*Opusculum* dell'Albertini ha avuto in mira di giovare alle esercitazioni intorno alla storia dell'arte nelle Università tedesche, con una guida che servisse di punto di partenza per ricostruire la storia dell'arte nella città di Roma da Martino V, ed anche prima, fino a Clemente VII.

Nella sua bella introduzione egli svolge la storia dei due scritti artistici dell'Albertini, cioè, con brevi cenni, quella delle « *Memorie di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia.....* », ristampate con criterii scientifici da Max Jordan nel II volume della sua traduzione tedesca della « Storia della pittura in Italia » di Crowe e Cavalcaselle; e più diffusamente, dell'*Opusculum* di cui egli mette nuovamente alla luce il III libro.

Esso tratta della nuova Roma ai tempi di Nicolò V, Sisto IV e Giulio II, e fu scritto dall'Albertini con maggior diligenza e preparazione che non lo scritto già menzionato intorno alle *Memorie di molte statue* ecc. *nella inclyta cipta di Florentia*, e i due primi libri dello stesso *Opusculum*, ne' quali con poco discernimento critico si perde spesso a narrare, come nei *Mirabilia* più antichi, le favole medioevali intorno alle antichità di Roma; favole che per noi hanno soltanto importanza in quanto servono a farci conoscere come anche nel principio del cinquecento perdurassero in parte gli stessi pregiudizi medioevali intorno alla grandezza di Roma, e ne rimanessero ancora travisate o confuse le cognizioni riguardanti le meravigliose memorie.

La biografia dell'Albertini è narrata dallo Schmarsow colla scorta di documenti pubblicati in parte dal Jordan, e vi è fatta un'analisi fine ed accurata delle caratteristiche dello stile dell'Albertini, il quale, come confessa egli stesso in una lettera al papa, è *infimus potius quam mediocris*.

L'Albertini, come dice giustamente lo Schmarsow, si limita in questo III libro a riferir semplicemente le cose vedute, ed anche nella lode non trova mai l'entusiasmo. Però tutto il suo zelo di raccoglitore è ispirato da una grande venerazione per l'eterna città, e da vivo amore per la patria, Firenze.

Oltre agli scritti menzionati, l'Albertini pubblicò un *Opusculum de veteribus Epitaphiis Romanorum*, in cui raccolse le iscrizioni antiche di Roma; ed era sua intenzione di pubblicare pure quelle del suo tempo, e non solo di Roma, ma anche di Firenze. L'Albertini, come si vede, era una specie d'umanista, ma di quelli in ritardo; un puro e semplice raccoglitore, come lo erano stati i primi umanisti del Quattrocento, e con molto minor ingegno dei più fra essi; se non che egli mirava anche alle cose del tempo suo, e di questo, specialmente noi, gli dobbiamo esser gratissimi.

Altre opere dell'Albertini registrate dallo Schmarsow sono, oltre a piccoli scritti d'argomento religioso, il libro « *De Stationibus et Reliquiis Urbis* » dedicato all'imperatore Massimiliano, e scritto dapprima in latino, poi dall'autore stesso voltato in italiano.

Il 7 febbraio 1510 stampava uno scritterello destinato a servire di guida al re Emanuele di Portogallo nel suo soggiorno in Roma e a Firenze, intitolato « *Septem Mirabilia Orbis et Urbis Romæ et Florentinæ Civitatis....* », in cui non devesi vedere che un estratto di ciò che l'autore svolge più ampiamente nel nostro *Opusculum*, il quale era già compiuto il 3 giugno 1509. L'*Opusculum* è il frutto d'una lunga preparazione, che per molti indizii accuratamente rilevati dall'egregio professore Schmarsow, era incominciata anche prima forse del 1506; data che troviamo già nel primo libro, dove parla della scoperta del Laocoonte, con queste parole « *hoc anno MDVI.* »

L'Albertini aveva intenzione di dedicare l'*Opusculum* a Galeotto Della Rovere, nipote di Giulio II; ma essendo quegli morto nell'11 settembre 1508, lo dedicò al papa stesso, Giulio II. Nel frattempo l'Albertini era stato promosso dall'Università romana a *Doctor Pontificii*, ma però rimase sempre nel suo antico posto di cappellano presso il cardinale di Santa Sabina.

Il libro ebbe tosto la fortuna di parecchie edizioni. Il suo editore, Iacopo Mazocchi di Roma, stampò nel 1521 anche la raccolta di epigrafi, ma sotto il nome proprio, non con quello dell'Albertini; cosa che forse egli non avrebbe ardito di fare se l'Albertini non fosse già morto prima di quell'anno (1521), e probabimente poco dopo il 1517. Nelle carte del Gori, conservate nella Marucelliana di Firenze, trovasi la notizia « *si crede morto in Roma nel 1515*; » notizia a cui non dobbiamo dare gran peso.

Le molte edizioni dell'*Opusculum* provano senza dubbio il grande favore con cui esso fu accolto. Era naturalmente la guida di tutti i pellegrini che si reca-

vano a Roma, attratti specialmente dal fascino dell'antichità. Ma mentre per quel tempo la maggiore importanza era data ai due primi libri, per noi, al contrario, vale di più il libro III. Vorremmo invero trovarvi maggior copia di notizie artistiche; ma, quantunque incompleto, il libro dell'Albertini è tuttavia una fonte indispensabile per ogni ricercatore della topografia di Roma e della storia de' suoi monumenti nel primo quarto del secolo XVI.

La ristampa di questa terza parte dell'*Opusculum* è fatta dal professore Schmarsow con rara diligenza: la revisione critica del testo è fondata sulla prima e più corretta edizione originale del 1510, confrontata pure colla II.ª, stampata ugualmente in Roma nel 1515, e con quella *Lugdunensis* del 1520. Nelle pregevoli note, oltre alla dichiarazione storica e critica del testo, sono riportati tutti i passi dei primi due libri dell'*Opusculum* che possono giovare alla migliore intelligenza del III, e a dare notizie che servano a maggiormente completarlo. Oltre alle fonti antiche lo Schmarsow ha pur tenuto conto delle migliori opere moderne che trattano della storia di Roma, quali quelle del Reumont, del Gregorovius, del Müntz e di altri. Con felice pensiero l'autore fece seguire al libro un'appendice contenente l'elenco delle chiese di Roma nominate nei due primi libri dell'*Opusculum*.

Tale la pubblicazione del professore Schmarsow, della quale, sebbene stampata nel 1886, abbiamo stimato di dover parlare in questo periodico, per rilevare la diligenza ed il metodo strettamente scientifico con cui è condotta; metodo che noi vorremmo vedere usato anche in altre pubblicazioni di simil genere; giacchè sarebbe veramente opera grande ed importantissima che, specialmente qui in Italia, si pensasse a fare una raccolta di tutti gli scritti prevasariani che potessero servire di fonte alla storia dell'arte; lavoro che gli austriaci hanno già impreso coi *Quellenschriften zur Kunstgeschichte*; i quali, fondati dal compianto d'Eitelberger, ci hanno ormai dato tante edizioni preziose di trattati italiani; mentre per la storia dell'arte antica esiste già il lavoro dell'Overbeck, *Die Kunstquellen*, dove sono diligentemente e con chiarezza di metodo raccolti tutti i passi di scrittori greci e latini che dànno notizie sugli antichi artisti e sulle opere loro.

N. BALDORIA

E. MOLINIER - **La Céramique italienne au XVe siècle.** Paris, Leroux, 1888.

L'A. è già, a buon diritto, riconosciuto fra i più infaticabili ricercatori della storia dell'arte nostra. I suoi studii, sempre nutriti di notizie e di convinzioni sode, sono accolti dagli studiosi festosamente; ed anche il recente studio merita le più liete accoglienze, perchè esso è un serio tentativo di classificazione delle ceramiche italiane del secolo XV. L'A. studia particolarmente i pavimenti a quadretti di maiolica in S. Giovanni a Carbonara, in Napoli, a Sant' Elena di Venezia, nella cappella Marsili a S. Petronio e in quella Bentivoglio a S. Giacomo di Bologna, nel convento di S. Paolo a Parma, nella chiesa di S. Maria del Popolo a Roma. L'A. avrebbe potuto pure far soggetto de' suoi studii quello della chiesa della Verità e di Santa Elisabetta in Viterbo, il pavimento eseguito da Gio. Antonio e Francesco d'Urbino l'anno 1491 nel Vescovado di Padova, ed altri. Così fra le ceramiche, avremmo desiderato vedere accennato al piatto del Museo civico di Padova, attribuito a Nicola Pizzolo. Così avremmo desiderato che fosse a cognizione dell'A. come un pavimento, simile a quello della cappella Bentivoglio in Bologna, esisteva in quel di Nonantola, e come a quello appartenesse, tanto il quadretto da lui citato a pag. 60 della collezione Molza, come altri del Museo civico modenese.

Riguardo ai piatti del Museo Correr, ammettiamo che la data 1482 (enigmatica veramente) sia in contraddizione evidente con la ipotesi del senatore Morelli, che ascriveva a Timoteo Viti i disegni di quelli; ma non potremo per conciliare tra loro la data e l'ipotesi, supporre che i disegni fossero tratti da incisioni più antiche delle ceramiche, tanto più che lo stile delle figure è caratteristico, individuale di Timoteo.

Ma L'A., è doveroso il dirlo, non ha voluto che abbozzare la storia, assai incerta ed oscura sin qui, della ceramica italiana nel quattrocento; ed è riuscito nel suo intento.

A. V.

CESARE GUASTI - **Il Pergamo di Donatello pel Duomo di Prato** - Firenze, tip. di Mariano Ricci, 1887.

Una esistenza operosa, una vita tutta spesa nell'illustrazione delle patrie istorie, si è spenta di recente con la morte di Cesare Guasti. Altri e in altri giornali si sono occupati della sua vita; noi intanto in sua memoria, diremo di una monografia da lui scritta intorno al pergamo di Donatello nel duomo di Prato.

Una mediocre eliotipia premessa allo studio ci rappresenta il fine lavoro dell'architetto fiorentino.

La parte interessante del lavoretto, è tutta dei documenti che riguardano quella costruzione.

I Pratesi fin dal duodecimo secolo, avevano gran devozione per la reliquia della Cintola di Nostra Donna, che ogni anno si mostrava ai fedeli da un pergamo esterno di pietra e legno, murato nella facciata di mezzogiorno. Il 13 aprile 1330 il consiglio generale del comune di Prato deliberava che, in luogo di quel pergamo di pietra e legno, ne venisse innalzato uno di marmo bianco. Soltanto nel 1357 si trova memoria della esecuzione di questo pergamo. Maestro principale fu Niccolò di Cecco del Mercia, artefice senese, con Sano suo discepolo.

Costruendosi la nuova facciata del duomo, parallela all'antica, venne il pensiero di rinnovare anche il pergamo, e qui esce fuori il nome di Donato di Niccolò, in compagnia di Michele o Michelozzo di Bartolomeo.

Seguono i documenti che contengono l'allogazione fatta dagli operai, e la ratifica di Donato e Michelozzo, tra il luglio e il dicembre del 1428. Tali documenti sono interessantissimi per vedere quali fossero i criterii che si dovevano seguire nella costruzione del pergamo.

Ma mentre i Pratesi speravano di veder la Cintola di Nostra Donna esposta dal nuovo pergamo per l'8 di settembre del 1429, fino al 1433 gli artefici non si fecero vivi. E anche allora gli operai dovevano andare in cerca di Donatello, e procurarsi lettere autorevoli per farlo tornare da Roma. Finalmente si pose al lavoro, che era già cominciato; quando nel maggio del 1434 si stipulava un altro istrumento, in cui Michelozzo spariva sotto il generico *alios*, e nella qualità di arbitro è ricordato un maestro Lorenzo. L'A. dice che questo nome ingannò il Baldanzi, e poi l'annotatore del Vasari, il Müntz e il Cavallucci, i quali in quell'*alios* videro il Ghiberti.

Dal primo contratto del 1428 conosciamo invece che era stato scelto arbitro Lorenzo Sassoli, celebre medico, padre del marmista Sassolo.

Segue l'istrumento del 27 maggio 1434.

Ventitrè giorni dopo rogato questo istrumento, Donatello avea finito una delle sette storie che si vedono scolpite nelle facce del pergamo. Ma per far seguitare Donatello nel lavoro bisognava che gli operai mandassero de' buoni fiorini d'oro all'artefice. E l'A. pubblica una curiosa letterina di un pratese, maestro d'organi a Firenze, con cui si pregano gli operai del duomo a mandar quattrini a Donatello, perchè ne avea bisogno per le feste. (Firenze, XVIII giugno 1434).

Dopo quattro anni le tavole di marmo istoriate si muravano.

Posa l'elegantissimo pergamo di Donatello su massiccio pilastro, che forma l'angolo della chiesa cattedrale. Nelle sette tavole, invece delle pie leggende prescritte dal decreto del 1330, del Cingolo e di S. Stefano, l'artefice scolpì i meravigliosi gruppi di putti danzanti di naturale bellezza. A reggere il ballatoio del pergamo erano destinati due capitelli di bronzo, di cui uno, secondo il Vasari, sarebbe stato rapito dagli spagnuoli nel sacco del 1512, l'altro resta. L'A. però, con documenti dimostra, come sospettava il canonico Baldanzi nella *Descrizione della Cattedrale di Prato*, che il secondo capitello non fu mai fatto.

Queste sono le principali notizie che si traggono dalla pubblicazione del compianto Guasti, che, se manca di ordine nell'esposizione, è però interessante per i nuovi documenti messi in luce. I. P.

GIULIO CANTALAMESSA - **Una Madonna di Francesco Francia** (Nel giornale: *Lettere e Arti*, Anno I, n. 7, 1889).

Un accurato articolo del Cantalamessa pubblicato nel periodico *Lettere ed arti* di Bologna, dà la notizia che è stata ridonata all'ammirazione dei cultori di arte una Madonna di quel pittore, il più insigne che vanti Bologna. Questa tavoletta viene da Cagliari, è appartenente al generale conte Lostia di S. Sofia. È lunga quasi ventinove centimetri, larga ventidue. La madonna in mezza figura è diritta dietro un davanzale rosso e con le mani regge il bambino nudo, che si piega in avanti alzando una gambina come per saltare, mentre la testa è rivolta un po' in alto a destra. La madre con lo sguardo su lui pare ne invigili i movimenti. Una mano del bambino s'incontra con una della madre, come nella tavola del Francia che si conserva in S. Martino, e nell'altra della cappella dei Bentivoglio. Dietro vedesi S. Francesco che sorridendo guarda il bambino tenendo al petto la mano affilata. Le figure spiccano su di una campagna con alberi, di cui la parte frondosa più chiara è risoluta con tocchi d'oro. Nella prateria verde serpeggia una strada, e alcuni viandanti lontani sembrano dirigersi ad un castello. Monti azzurri terminano l'orizzonte e poche nuvolette leggerissime vagano nel cielo azzurro.

Questa è la bella descrizione che ce ne fa il Cantalamessa.

Benchè non firmato, il quadro non lascia campo a dubbi sulla sua paternità, potendosi riconoscere facilmente la mano del Francia. Certamente appartiene allo stesso periodo della predella che è nella pinacoteca bolognese, ove pure si conserva una incisione del quadretto dell'identica misura del dipinto in parola, incisione assai diligente. Sotto l'incisione si leggono le seguenti parole, a sinistra: *Franc. Raibolini, d°. il Francia dip.* A destra: *Achille Calzi dis. e incise.* Nel mezzo: *L'originale d'egual grandezza posseduto dall'Ill.mo e Rev.mo sig. Canonico Andrea Strocchi.* Si noti che gli Strocchi sono di Faenza.

Il Cantalamessa si augurava che la tavoletta del Francia fosse acquistata per la pinacoteca di Bologna. L'augurio fu soddisfatto, poichè il quadretto è già in quella pinacoteca esposto all'ammirazione del pubblico.

I. P.

Bollettino della Consulta del Museo Archeologico in Milano (Brera). - Anno 1888. Milano, Bortolotti, 1889.

Nella relazione sulle antichità entrate nel Museo patrio di archeologia in Milano, scritta dal solerte segretario Carotti, è fatta parola di alcuni oggetti di qualche interesse per la storia dell'arte: ricordiamo un frammento di altorilievo, rappresentante *il bacio di Giuda*, proveniente dalla demolita cappella della Rocchetta di porta Romana. Esso viene ascritto per ragioni stilistiche al XIII secolo; ma a noi sembra invece che appartenga al secolo XIV, mettendolo a riscontro con composizioni simili esistenti a Napoli nel Museo Nazionale, a Ferrara nel Museo Civico, a Roma nella collezione recentemente venduta dal canonico Pirri (n. 597 del catalogo). È di un artista gotico, che lavorava spesso le sue sculture in alabastro, come un intagliatore in legno, con figure lunghe, in altorilievo, con maniera tedesca, con estremità esageratamente sottili, e sempre affastellato nella com-

posizione. — Un altro oggetto entrato a far parte del museo è una replica del celebre sarcofago cristiano del IV secolo contenente le ceneri di Probo Anicio prefetto di Roma e della sua consorte Proba Faltonia. — Diremo infine di una piccola cariatide in travertino, rotta sotto le ginocchia, sulla quale non ci sembra determinato il giudizio che ne è dato nel *Bollettino;* poichè non possiamo vedere in quel cimelio preannunciata la plastica lombarda dell'VIII secolo. Per noi esso è semplicemente una scultura del VI secolo, e ne ha tutti i caratteri, come si può verificare mettendolo a riscontro con opere coeve eseguite in Italia. Ma lasciando questi appunti, è desiderabile che i musei italiani seguano l'esempio del museo milanese, e diano, in bollettini periodici, illustrate, e studiate le opere d'arte che arricchiscono il loro patrimonio. O. MARUTI

Descriptive and historical Catalogue of the National Gallery with biographical notices of the Painters. - Foreign schools. London, 1889. Seventy-fourth edition.

In questa nuova edizione del catalogo delle pitture della Galleria Nazionale, il solerte direttore F. W. Burton ha tenuto conto di parecchi resultati della critica moderna, e vi ha apportato modificazioni notevoli. Qualche particolarità gli è sfuggita, e accenneremo ad esempio, la data della morte del Pisanello, ora non incerta; l'interpretazione della scritta della medaglia dello stesso, in onore di Lionello d'Este GE · R · AR ·— LEONELLVS ESTENSIS ecc. (non *Generalis romanae armatae* bensì *Gener regis Aragonum*); il viaggio di Sodoma in Lombardia, che avvenne nel 1518; l'andata del Costa a Mantova anteriore al 1509; l'opera di Pier della Francesca in Ferrara, non quale la determinò il Laderchi; il soggiorno del Garofalo a Cremona, allo studio del Boccaccino, non avvenuto nel 1499; la morte del Tura non accaduta nel 1498, bensì nel 1495, ecc. Anche qualche attribuzione dovrà essere modificata, secondo gli studii recenti; e certo il favore con cui li accoglie l'onorando direttore della galleria di Londra, ne lascia piena speranza. O. M.

CESARE RIGONI. - **La Galleria degli Uffizi descritta ed illustrata.** - Firenze, tip. Cooperativa, 1888 (fascicolo di saggio).

L'idea d'illustrare convenientemente la galleria degli Uffizi è ottima, e dobbiamo rallegrarci coll'autore del suo divisamento, tanto più che, a guisa dello splendido catalogo della galleria di Monaco, e con le stesse fototipie del Bruckmann, egli intende di fornire illustrazioni fototipiche all'opera. E i saggi dati, in parte non buoni per ciò che si riferisce alla scelta delle pitture riprodotte, sono tutti, come riproduzione, eccellenti. Ma non possiamo a meno di raccomandare all'autore di tenere a mira che l'illustrazione della grande galleria fiorentina deve essere una buona volta degna della coltura italiana. A dire il vero il saggio fornito dall'autore, trattando nel capitolo I: *Dall' origine della pittura a Cimabue,* non ci assicura gran fatto a quel riguardo, per certa vacuità di frasi corrispondente a incertezza di idee. E poi non ci sembra opportuno che sia messo in un catalogo, secondo la vecchia usanza, un riassunto della storia dell'arte: i cataloghi non sono manuali di storia. Basta ai nomi degli autori aggiungere la data della nascita e della morte, la patria e la scuola, per sussidio alla memoria del visitatore, e secondo vedesi usato nei cataloghi di Londra, Parigi, Vienna, Monaco e Dresda. Quanto devesi cercare si è che il catalogo sia una serie di succinte e succose monografie storiche, dove sieno ammanite agli studiosi tutte le indicazioni necessarie allo studio e alle ricerche intorno all'opera d'arte, e sieno rispecchiate tutte le cognizioni che si posseggono al momento della pubblicazione intorno ad essa. Nel caso presente, trattandosi di fornire col catalogo una vera e propria classificazione di una grande serie di opere pittoriche, l'autore deve fare, fra il sì della tradizione e il no della critica, la sua scelta. Non indicare un quadro per opera di Cimabue, come ha fatto ad esempio pel dossale con istorie di Santa Cecilia, e poi solo in nota accennare alle opposizioni ragionevoli che quell'attribuzione ha suscitato. O. M.

CORRADO RICCI. - **Monumenti sepolcrali di lettori dello studio bolognese nei secoli XIII, XIV e XV.** - Con trentuna tavole fotografiche dello stabilimento Poppi. Bologna, Fava e Garagnani, 1888.

La serie delle fotografie pubblicate è preceduta da un fascicoletto con cenni illustrativi. Interessanti per la storia dell'arte sono la tavola XVIII, che riproduce il sepolcro di Giovanni da Legnano morto nel 1383, opera di Jacobello e Pier Paolo delle Masegne veneziani; il sepolcro di Bartolomeo di Saliceto, scolpito nel 1412 da Andrea da Fiesole, a cui il Ricci attribuisce anche verosimilmente il sarcofago di Roberto e Riccardo da Saliceto e con poca giustezza quello di Pietro da Canetolo, il quale invece ha una larghezza di fare che lo distingue dagli altri. Confrontisi ad esempio la Madonna incoronata del monumento di Pietro da Canetolo con l'altra che tiene il bambino sulle braccia, sulla cornice dell'arca di Bartolomeo da Saliceto: in questa sentesi l'influsso de' Pisani, in quella vedesi un movimento e una forma e una libertà più grande nella figura, e la decorazione meno trita.

Già comunemente noti sono poi il monumento di Antonio Galeazzo Bentivoglio, opera di Iacopo della Quercia; quello di Nicolò Fava in terra cotta esistente in San Giacomo; quello di Alessandro Tartagni, eseguito da Francesco di Simone fiorentino, già riprodotto dallo Heiss nell'opera *Les médailleurs italiens de la Renaissance;* e infine il sepolcro di Pietro Canonici, morto nel 1502, elegantissimo, e avente i caratteri della scultura bolognese del Rinascimento.

O. M.

Francesco Gai ed Enrico Gui. - **Palazzo Farnese in Caprarola.** - Relazione intorno lo stato del palazzo farnesiano e delle sue dipendenze, letta all'insigne Accademia di Belle Arti di S. Luca nel 13 novembre 1883. Napoli, Luigi Corso, 1889.

Gli autori deplorano a ragione le condizioni di quel vetusto palazzo, splendida costruzione del Vignola, che andò perdendo la sua stabilità; delle adiacenze rallegrate da magnifiche fonti, che ora inaffiano le ortaglie dell'affittaiuolo; della palazzina ove le pitture sono guaste dalle esalazioni di una stalla, le colonne screpolate, rotte le volte, i graffiti quasi del tutto cancellati. *Provideant Consules!*

O. M.

G. C. Checchio. - **L'ingegnere ed architetto Francesco Gallo.** (1672-1750). - Torino, Derossi, 1886.

È questa una monografia diligente intorno a quell'architetto famoso al suo tempo per i molti edifici costrutti a Mondovì e in altre regioni piemontesi, e specialmente per avere eretta la vasta cupola del Santuario di Mondovì. L'ammirazione dell'autore pecca forse un po' per troppo amore del natio loco, amore che fa innalzare all'Olimpo uomini che vivono in sfere inferiori; ma a quell'ammirazione dobbiamo ricerche condotte con rispetto affettuoso in commemorazione dell'architetto, che fu valoroso nelle armi, abile nell'arte del costruire.

O. M.

MISCELLANEA

La scoperta di un ritratto estense del Pisanello. — Nella collezione Félix Bamberg a Parigi trovasi un ritratto della mano di Pier della Francesca, rappresentante una giovinetta. L'attribuzione si mostra evidentemente erronea, e basti confrontare il ritratto di Lionello d'Este, della collezione Morelli in Milano, con quello qui riprodotto (pag. 166), per andar sicuri ch'esso appartiene al Pisanello. Notisi lo stesso fondo a fiorami riprodotti dal vero, che forma un'incorniciatura fantastica al ritratto muliebre: garofani semplici, *aquilegie*, e farfalle che aleggiano sulla siepe odorosa. Il costume è certo del 1440 all'incirca, corrispondente in qualche modo a quello d'Isotta da Rimini: l'orecchio è simile a quello di sottile membrana di Lionello d'Este, i lineamenti fini, miniati, corrispondono appieno al ritratto di questo. Ma chi è la giovane rappresentata nel quadro? Il ricamo che si vede nella parte posteriore dell'abito, fornisce una traccia sicura alla ricerca, perchè basta confrontare il rovescio della più piccola medaglia che il Pisanello fece in commemorazione di Lionello d'Este, per persuaderci che la divisa dell'abito e della medaglia è la medesima. È la divisa estense del vaso, dalla cui bocca escono rami e foglie, e dalle cui anse pendono catene che terminano con ancore.

Era costume di ricamare sugli abiti divise estensi. Troviamo anche che la stessa divisa del vaso fu ricamata nel 1441, sopra una *zornea* d'ordine del marchese Leonello d'Este: «mº. Augustino frambaglia et compagni», leggesi nel registro segnato C. (1441) dell'Archivio estense, « deno havere, adi XIIII. de Setembre. L. Cento sesanta m. per loro. da lo Illu. nostro S. per Rechamare una zornea. Carmexina a Bochali. Rami. Radici. et Ancore. a tute loro Spexe .... duc.- L. CLX. s.- d. »

La persona raffigurata è quindi senza dubbio una madonna estense; ma ci mancano gli elementi iconografici per istabilire se ci troviamo innanzi a Verde, a Lucia o ad altre figlie di Nicolò III. Nel frammento di *iconografia estense*, che vedesi alla biblioteca Vittorio Emanuele, si hanno generalmente ritratti fantastici o riproduzioni poco esatte, fatte alla leggiera, calligraficamente, di ritratti veri; cosicchè non è dato di determinare per ora il nome della fanciulla effigiata dal Pisanello in questo quadro.

A. Venturi

Una nuova incisione in rame del maestro alle Banderuole in Ravenna. — A proposito della notizia da me data intorno a questa preziosa incisione nel fasc. XI-XII della decorsa annata di questo *Archivio*, il signor Bernicoli, sotto bibliotecario della Classense di Ravenna mi comunica la storia della scoperta dell'incisione, dalla quale risulta ch'essa fu trovata dal bibliotecario Dr. A. Zoli nel marzo del 1886. Riparo per tal modo ad una involontaria ommissione, e colgo l'occasione dal ricordo del modo con cui i fogli sono esposti fra due lastre di vetro, per osservare una cosa che pur troppo dovetti notare in quasi tutte le raccolte d'incisioni dell'alta Italia da me visitate. Nel museo civico di Bassano, nella pinacoteca di Bologna, negli Uffizi a Firenze, nella biblioteca Ambrosiana a Milano, si trova esposta sotto vetro una gran quantità d'incisioni in rame, e per la massima parte appunto i fogli più rari e più preziosi. Questo modo di esporre le incisioni in locali illuminati dal sole, è la loro certa rovina. Pur troppo l'abbiamo provato con nostro rammarico a Dresda, dove alcune delle più belle incisioni di Rembrandt, fra cui la carta da cento fiorini, il borgomastro Six e il paesaggio coi tre alberi, hanno perduto

in trent'anni tutta la lucentezza e tutta la forza del colore. Le incisioni del secolo xv e del xvi divennero dure e fragili come una vecchia stoffa spelata, una incisione del Parmeggiano, sulla quale il sole andava a battere ogni giorno solo per pochi minuti, andò affatto distrutta. Se presso di noi, nel freddo delle regioni settentrionali e col cielo cupo di Dresda, il sole ha effetti così disastrosi, quanto più si dovrebbero difendere i monumenti dell'arte dai raggi del sole d'Italia, il quale avvolge bensì nel suo splendore le più belle creazioni dell'arte che sieno in terra, ma conduce a certa rovina le stampe ed i disegni esposti di continuo alla sua luce.

Max Lehrs



RITRATTO ESTENSE DEL PISANELLO

(nella collezione Pamberg a Parigi)

Una nuova incisione veneziana del secolo decimoquinto. — Nella primavera del decorso anno 1888, il prefetto della biblioteca Marciana in Venezia, signor C. Castellani, trovò nella prima pagina della copertina di un esemplare delle *Epistolae Sancti Hieronymi*

« impresso in Venezia l'anno 1496 per Ioannem Rubeum Vercellensem » (in fol.) un'antica incisione italiana di singolare bellezza. L'incisione rappresenta la *Madonna* seduta in un giardino, col capo coperto da un velo e incoronato. Dietro di lei stanno a sinistra i santi Girolamo e Domenico con libri in mano, il primo col cappello cardinalizio sul capo, la barba lunga, a' piedi il leone; a destra san Sebastiano trafitto da due frecce, tenendo in mano un cartellino e la palma del martirio, e san Tommaso, anch'esso, come san Domenico, senza attributi. La Vergine tiene sul ginocchio sinistro un libro aperto, e sta nell'atto di appoggiare una corona sul capo a santa Agata, inginocchiata a sinistra innanzi a lei, con le tenaglie al petto. Ai piedi della Madonna v'è il Bambino ignudo che sta seduto su d'un cuscino, e infila l'anello nuziale nel dito a santa Caterina, inginocchiata devotamente a destra con accanto la sua ruota; contemporaneamente il Bambino toglie un fiore dalle mani di un puttino. Quattro altri putti, seduti ad ambo i lati sul terreno sparso qua e là di ciuffi d'erba, suonano l'uno il flauto, l'altro il tamburello, il terzo la viola, il quarto il liuto. Le dimensioni dell'incisione sono di millimetri 235 per 170. 1)

Trattasi certamente di un lavoro veneziano, che appartiene senza dubbio alla fine del secolo XV; cosicchè al foglio si potrebbe ascrivere una data quasi contemporanea a quella del libro stampato in cui è stato trovato. Il disegno delle figure è di una bellezza perfetta, e spira tutto il fascino delle Madonne del Bellini, alle quali fanno pensare anche gli angioletti che suonano sul davanti. Sembra dall'insieme che la composizione sia tolta da una pittura, cosa che, almeno nelle incisioni in rame del quattrocento, avviene in Italia più spesso che in Germania. Pur troppo la primitiva semplicità e grandezza della rappresentazione del foglio colorito leggermente di azzurro, giallo e violetto, fu guastata con ritocchi male eseguiti con la penna, ritocchi che non si limitano ai contorni, ma si estendono anche a tutte le particolarità delle pieghe delle vesti, dei capelli e della barba dei santi, e via discorrendo, e provengono forse dalla stessa mano di uno che una volta possedette il libro, e che sulla pagina bianca scrisse le parole. « Ego mater dilectionis, ecc. » e sotto l'incisione, sul foglio su cui è stampata, aggiunse i noti versi; « Ave regina coelorum - ave domina angelorum - salve radix sancta - ex qua mundo lux est orta - Ave gloriosa - super omnes speciosa - vale valde decora - pro nobis semper christum exora. »

M. L.

Collezioni storiche ed artistiche dell'eredità Morosini a Venezia. — La defunta contessa Loredan Morosini Gatterburg aveva manifestato il pensiero, che gli eredi traducessero poi in promessa al sindaco di Venezia, di donare alla città le sue collezioni storiche ed artistiche.

1 Pur troppo non mi fu possibile vedere l'originale, ma soltanto una riproduzione in fototipia pubblicata dal signor Castellani.

Siccome però tale donazione sarebbe fatta allo Stato in condizioni alquanto gravose, dura ancora una vertenza, per la quale la cessione non potè finora aver luogo.

La collezione storica si compone d'una ricca armeria, che contiene anche le armi e i trofei e le memorie di diversa specie del Peloponnesiaco: di un archivio con atti e documenti ufficiali assai importanti per la storia di Venezia, con manoscritti riguardanti cose veneziane, con disegni o piante di città, portolani ed altro: di dipinti, molti de' quali rappresentano i fatti della guerra del Peloponneso e di altre imprese venete; molti, eseguiti da Pietro Longhi e dal figlio Alessandro, i costumi della vita veneziana del secolo scorso: di ritratti in colori ed in marmo dei Morosini e dei Grimani: di stoffe, sigilli, privilegi, diplomi, ecc.

La collezione artistica non è nè ricca nè varia, ma può vantare uno splendido quadro del Tiziano nel *ritratto del doge Grimani*, il migliore dei tre che ne esistono, magistralmente illustrato dai sigg. Cavalcaselle e Crowe (*Tiziano*, Vol. I. pagg. 213-214); un altro ritratto del procuratore Grimani, eseguito dal Prete Genovese (Bernardo Strozzi); un quadro raffigurante la *Beata Vergine, S. Giovanni Battista e Santa Caterina*, di Pietro de Ingannatis, allievo di Giovanni Bellini, del quale si conosce soltanto un'altra opera nel museo di Berlino; un busto in bronzo di *senator veneto*, modellato dal Vittoria; un paralume in ferro con lavori in agemina e cesellature, e con dorature, opera fiorentina del secolo XV; otto maioliche uscite dalle fabbriche d'Urbino, ed eseguite per Isabella d'Este, di cui mostrano lo stemma, da mastro Avelli di Rovigo; belle tappezzerie in soprarizzo, ed un fine arazzo fiammingo rappresentante una caccia.

La biblioteca, ricca di circa 5800 volumi, contiene pure qualche incunabolo prezioso e qualche rarissima edizione, come per esempio, quella in foglio, stampata a Venezia nel 1502, in idioma spagnuolo, di *Marco Polo e i suoi viaggi*, con caratteri gotici e figure intercalate nel testo.

È sperabile che tutti questi tesori storici ed artistici possano restare a Venezia.

E. A.

Quadro di Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone. — La pinacoteca di Brera s'è da poco tempo arricchita d'un altro bellissimo quadro del più gentile e divoto tra gli artisti lombardi, Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone.

Il dipinto è su tavola; misura m. 2. 10 in altezza per m. 0. 85 in larghezza, e rappresenta in figura intera san Rocco ai piedi della beata Vergine col bambino e con san Giovannino in gloria. Proviene dalla congregazione di carità in Milano ed è benissimo conservato.

E. A.

Busto di Desiderio da Settignano nel museo di Berlino. — Abbiamo parlato nel precedente fascicolo di uno studio del Bode, nel quale si ritiene che il busto di Desiderio da Settignano che si trova nel museo di Berlino, rappresenti una principessa d'Urbino. Vediamo nella *Chronique des Arts* (1889, n. 10) espressa l'opinione, che il busto possa invece essere il ritratto di Antonietta de Baux, andata sposa nel 1479 a Gian Francesco Gonzaga, signore di Sabionetta. L'autore dell'articolo confronta il busto con una medaglia dell'Antico nella quale è raffigurata quella nobil donna, medaglia pubblicata dall'Armand (p. 41); in essa egli trova della somiglianza, che noi dobbiamo confessare di non riuscire a vedere, principalmente a causa della piccolezza della incisione pubblicata dall'Armand. Certo è che la donna rappresentata nella medaglia è in età molto più avanzata di quella raffigurata nel busto, il che a vero dire non infirmerebbe l'ipotesi espressa. Senonchè a noi sembra che la somiglianza fra il busto e la medaglia si limiti soltanto all'acconciatura del capo, e non è certo su tale fondamento che si può emettere un giudizio. Laonde, fino a prova contraria, sarà meglio attenerci all'opinione del Bode, la quale non può a meno di apparire probabile a chi consideri il luogo di provenienza del busto, che è con tutta probabilità il palazzo d'Urbino, giacchè sappiamo che uno dei cardinali della famiglia Barberini, dalla cui collezione il busto proviene, fu legato papale ad Urbino, e durante il suo soggiorno in quella città si appropriò una grande quantità di opere d'arte, che poi trasportò nella sua casa in Roma. Ad Urbino accenna anche la materia del busto, che è precisamente quella pietra calcarea che si trova in quei dintorni. C.

Vendita della collezione Klinkosch a Vienna. — Fra i quadri di scuola italiana esistenti nella collezione del defunto raccoglitore viennese cav. Giuseppe Carlo de Klinkosch, che presto andrà in vendita a Vienna, è importantissimo uno di Rocco Marconi rappresentante la *donna adultera innanzi a Cristo;* nella maniera ricorda Palma il vecchio, ed è veramente una bella pittura, sebbene alquanto malandata. A sinistra, in lettere capitali, trovasi la firma dell'autore:

ROCHVS D MARCHONIB[VS] P

Fra le miniature italiane della stessa collezione sono notevoli alcune stupende di Antonio da Monza, di quel miniatore lombardo, che è autore del bellissimo disegno firmato esistente nell'Albertina a Vienna, rappresentante la *Discesa dello Spirito santo.* Le tre miniature provenienti dalla raccolta Dräxler, appartengono ad altrettante iniziali di un messale [dimensioni: 31 per 26, 20 per 19 e 18 per 18]; rappresentano: la *Resurrezione, l'Adorazione dei tre re* e la *Cena;* sono tre composizioni nelle quali si vede una esecuzione straordinariamente brillante, splendide di colori e d'oro, ricche di molte figure, con bellissime architetture, ornati e cornici. Esse sono tanto più importanti, inquantochè finora nessuno ne ha parlato.

Degli altri disegni di scuola italiana meritano particolare menzione un bello studio (figura di donna) di Andrea del Sarto; pregevoli disegni a pastello e a seppia del Canaletto; uno studio raffaellesco per una Incoronazione di Maria in gloria fra gli angeli (proveniente dalla raccolta Festetits) e la testa di giovane, disegnata in profilo, di Giovanni Bellini. C.

Vendita della collezione Odiot a Parigi. — In mezzo agli altri oggetti di questa importante collezione che andò in vendita i giorni 26 e 27 del corrente aprile, notiamo fra i principali, per quello che riguarda l'arte italiana, un *ritratto di donna,* grande al naturale, attribuito a Pier della Francesca, che fu venduto per 13,500 franchi, e una *Madonna* che il catalogo attribuisce a Luca della Robbia, venduta a fr. 12,300.

Di molte altre opere d'arte italiana era ricca questa collezione: di pitture v'erano due quadri alquanto deboli della fine del secolo xv, l'uno rappresentante in profilo una donna pallida, certamente lavoro di un artista fiorentino, l'altro un grazioso dipinto di scuola senese raffigurante la *Vergine col bambino,* nel quale, dietro la tela, si vedevano impresse a ferro arroventato le armi dei Piccolomini, alla quale famiglia, com'è noto, apparteneva papa Pio II.

La ceramica italiana era rappresentata da un piatto arcaico di Faenza, da un altro di esecuzione assai rozza, rappresentante la *Madonna col bambino,* con di dietro una segnatura enigmatica; poi, oltre ad un piccolo busto d'uomo incorniciato dalle grottesche dell'orlo in un piatto creduto di Castel Durante, due bellissime coppe d'Urbino, veri capolavori dell'arte ceramica. C.

Lavori italiani recentemente acquistati dal museo Spitzer di Parigi. — Nell'ultima vendita della collezione Londesborough in Inghilterra uno dei maggiori compratori fu il signor Spitzer di Parigi. Fra le armi di fabbrica italiana da lui acquistate meritano d'esser ricordati uno scudo ed una squarcina da caccia; lo scudo è di forma circolare, in cuoio cesellato e ribattuto, e rappresenta *Perseo ed Andromeda;* la squarcina è damaschinata in oro e nel fodero contiene un piccolo coltello pure damaschinato in oro; da un lato della lama si vede una città cinta d'assedio, dall'altro si leggono dei versi latini allusivi alla presa di Bologna fatta da Arrigo VIII nel 1544; non è quindi senza fondamento supporre che sia stata fatta, non solo in quell'occasione, ma forse anche per il re stesso. Quanto alla damaschinatura, essa si dimostra lavoro italiano, e probabilmente è l'opera di un armaiuolo milanese o veneziano del seguito di quel re.

Fra le faenze italiane v'è un gran piatto dai riflessi abbaglianti portante a tergo la segnatura di mastro Giorgio da Gubbio; inoltre un piatto della fabbrica d'Urbino con eleganti rabeschi e medaglioni in chiaroscuro, e della stessa fabbrica uno stupendo rinfrescatoio da vino consistente in un vaso trilobato. C.

Una piccola pittura italiana nel museo del Louvre. — Nella *Chronique des Arts*, anno 1889, n. 9, leggesi una nota intorno ad una piccola pittura italiana nel museo del Louvre. Essa rappresenta l'*Adorazione dei pastori* e presentemente è attribuita al fiorentino Pesellino, contemporaneo di Filippo Lippi. Però, esaminandola attentamente, si sarebbe piuttosto tratti ad ascriverla al Pisanello. Senonchè lo scrittore preferisce ritenerla di Stefano da Zevio, pittore veronese contemporaneo del Pisanello, e fonda la sua opinione sul fatto che, come in questo dipinto del Louvre, così in altri due, un affresco nella chiesa di Illasi presso Verona e la *Vergine adorata da angeli*, piccola pittura nel palazzo Colonna in Roma (stata attribuita erroneamente a Gentile da Fabriano), si nota la presenza di un animale, che sarebbe quasi la segnatura di Stefano da Zevio, e questo è un pavone.

Del resto in tutte le opere, rarissime, di questo pittore, ritrovasi il vezzo di introdurre degli animali dipinti molto finamente; così ad esempio nella *Adorazione dei magi* del palazzo di Brera, che porta la firma *Stefanus*.

C.

Una fabbrica di vetri a Bologna già secolare al tempo di Clemente VII. — A proposito della esposizione di ceramica, vetri e smalti in Roma, stimiamo opportuno riportare qui un documento, che alla maggior parte degli studiosi può essere sfuggito, riferentesi all'arte vetraria. Il documento, pubblicato già da D. Pietro Balan [1], non è certo senza importanza per chi consideri le poche notizie che si hanno sull'arte vetraria in Bologna nel Rinascimento, della quale è un bellissimo esemplare il vaso in vetro con lo stemma di Giovanni II Bentivoglio che si conserva nel museo di Bologna.

Nel documento, datato del 26 agosto 1524, papa Clemente VII, il quale in data antecedente aveva concesso al bolognese Nascentorio di Nascentorio, che da 150 anni teneva fabbrica di vetri, l'esercizio esclusivo di quest'arte nella città e nel territorio di Bologna, accoglie ora una istanza di Lorenzo e Cesare Malvezzi, bolognesi, i quali fanno valere il privilegio dato da papa Sisto IV a Giovanni Malvezzi, riconfermato poi da Leone X, che aveva ristabilito questa famiglia ne' suoi beni e ne' suoi diritti; e, veduto che il Nascentorio aveva fondato la sua fabbrica durante la loro assenza, riconosce e conferma i diritti concessi da Sisto IV e da Leone X ai Malvezzi, e revoca il privilegio che prima aveva inconsapevolmente dato al Nascentorio, proibendo a questo, pena la scomunica e una multa, di tener fabbrica di vetri nella città e nel territorio di Bologna senza il consenso o la licenza di Lorenzo e Cesare Malvezzi o dei loro successori.

Sono notevoli specialmente quei passi nei quali si dice che il Nascentorio teneva la sua fabbrica da cento e cinquant'anni, che esercitava molto lodevolmente la sua arte e forse avea fatto venire dei lavoranti da lontane regioni, nonchè gli accenni fatti dai Malvezzi, che gli artisti forestieri erano difficili ad aversi, e la loro opinione, generata forse più da amor di patria che da un vero convincimento, che i cittadini fossero in grado di mantenere le fornaci con più diligenza che gli altri.

C.

(Regest. a. I. vol. xxxi. fol. 285).

« Clemens episcopus etc. Ad perpetuam rei memoriam. Solet Romani pontificis indefessa solertia tradite sibi desuper potestatis plenitudine nunc per revocationis, nunc vero per restitutionis officium iuxta rerum et temporum, necnon personarum qualitates et merita, opportune uti, et que in alterius preiudicium tendunt revocando minus iuste viribus evacuati equo rationis libramine restituit. Dudum siquidem pro parte dilecti filii Nascentorii de Nascentoriis civis Bononiensis nobis exposito, quod licet ipse et predecessores sui tunc a centum et quinquaginta annis citra fornacem conflandorum vitrorum in civitate nostra Bononiensi tenuissent, et exercitium artis vitrorum huiusmodi laudabiliter exercuissent ibidem, ipseque Nascentorius tunc exerceret in maximum totius populi dicte civitatis commodum et utilitatem, ac pro maiori eiusdem populi satisfactione artem ipsam ferventius et laudabilius exercere intenderet, tamen aliqui ambitiosa cupiditate seu invidia ducti a nobis seu legato vel aliis officialibus sedis apostolice in dicta civitate obtinere possent, et forsan eorum importunitate obtinuerant, ne aliquis preter eos artem vitrorum huiusmodi in dicta civitate vel eius territorio exercere posset in maximum ipsius Nascentorii preiudicium et gravamen, cum ipse pro exercitio huiusmodi officinarum et vasa ac instrumenta, ligna et alia ad id necessaria maximis sumptibus comparasset, et operarios ydoneos forsan ex longinquis partibus conduxisset, ac pro parte ipsius Nascentorii asserentis se aliam artem nunquam exercuisse et tunc nullum in dicta civitate preter ipsum Nascentorium artem vitrorum huiusmodi exercere, nobis humiliter supplicato, ut ne contingeret eum ex laudabili opere huiusmodi et sua industria tantam iacturam pati, indemnitati sue providere dignaremur; nos tunc huiusmodi supplicationibus inclinati, sibi ac heredibus suis imperpetuum per alias nostras litteras, ut artem huiusmodi bene et laudabiliter, prout eatenus consueverat, exercere et continuare libere et licite, ac sine alicuius pene incursu valeret, plenam et liberam auctoritate apostolica licentiam concessimus et facultatem, decernentes ipsum Nascentorium super exercitio huiusmodi, pretextu quarumcumque concessionum quibusvis personis, cuiuscumque dignitatis, status, gradus

1 *Monumenta saeculi XVI historiam illustrantia.* Vol I. Clementis VII epistolae per Sadoletum scriptae, quibus accedunt variorum ad papam et ad alios epistolae. Oeniponte. Libraria Academica Wagneriana, 1885, p. 295, 224 « Clemens VII familiae de Malviciis.»

et conditionis existerent, et ex quibusvis causis factarum eatenus et imposterum faciendarum, aut alias directe vel indirecte vel quovis quesito colore molestari, turbari vel inquietari non posse, ac irritum et inane si secus super hiis a quoquam quavis auctoritate scienter vel ignoranter contingeret attemptari. Cum autem, sicut exhibita nobis nuper pro parte dilectorum filiorum Laurentii Malvicii de Medicis et Caesaris de Malviciis etiam civium Bononiensium petitio continebat, alias felicis recordationis Sixto pape IV predecessori nostro pro parte quondam Johannis de Malviciis ac fratrum suorum civium Bononiensium tunc in humanis agentium exposita, quod ex veteri consuetudine in dicta civitate observatum erat, ut una vel due dumtaxat fornaces vitrerum in ipsa civitate existerent, cum una vel due pro eadem civitate et illius tenimento sufficerent, ac pridem cum dubitaretur, quod si plures quam due fornaces huiusmodi in ipsa civitate fierent, una per reliquas deterior efficeretur, et tamen in cariori foro vendi possent res ad perficiendum huiusmodi vitra necessarie: Sedecim viri tunc regimini dicte civitatis presidentes, ad quos id pertinebat, ut una vel due fornaces dumtaxat, ut prefertur, in predicta civitate existerent, et quod ille extunc decetero per aliquem civem ipsius civitatis et non per forensem, cum onere manutenendi ut vitra in solito pretio per civitatem et tenimenta huiusmodi necessaria fierent, decreverant, ac extunc Johanni et fratribus predictis pro se et eorum heredibus et successoribus, ut ipsi dumtaxat unam vel duas fornaces huiusmodi fieri facerent, et quod nemini liceret sub certa pecuniaria pena pro una camera dicte civitatis, et pro alia medietatibus pene huiusmodi Johanni et fratribus, ac heredibus et successoribus predictis applicanda, aliam fornacem vitrorum in civitate et tenimento predictis fieri facere, concesserat; dictus predecessor ad supplicationem Johannis et fratrum predictorum asserentium tunc quod quondam Baptista de Malviciis eorum genitor, et etiam ipsi pro conservatione status dicte civitatis plurimum laboraverant, et quod interdum forenses pro huiusmodi fornacibus nisi cum difficultate haberi non poterant, vel si haberentur, eidem statui suspecti existebant, et quod ille etiam cum maiori diligentia per cives quam forenses fieri et manuteneri poterant, decretum et concessionem huiusmodi ratam et gratam habens, illa per quasdam suas approbasset et confirmasset, ac perpetuo statuisset et ordinasset, quod sub pena antedicta nulli etiam tunc de cetero liceret in civitate et tenimento predictis fornaces vitrorum huiusmodi fieri facere, preterquam Johanni et fratribus, ac heredibus et successoribus antedictis, et illis cedentibus vel decedentibus aut deficientibus, uni vel pluribus civibus, quibus predicti sedecim viri de consensu legati sedis apostolice in eadem civitate pro tempore existentis ducerent concedendum; et deinde pie memorie Leo papa X tunc predecessor noster de decreto, concessione, confirmatione, statuto et ordinatione predictis, ac omnibus et singulis in eis contentis plenam et indubitatam noticiam habens, ac attendens, quod ipse Leo predecessor omnes de familia predicta de Malviciis ad omnia bona et iura eis et cuilibet eorum ante eorum expulsionem a dicta civitate quomodolibet competentia plene restituerat, decretum, concessionem, statutum et ordinationem predicta motu proprio et ex certa sciencia, ac de apostolice potestatis plenitudine per alias suas in forma brevis litteras confirmasset et approbasset, decernentes irritum et inane quicquid secus super hiis a quoquam quavis auctoritate scienter vel ignoranter contingeret attemptari, prout in nostris singulis eisdem litteris plenius continetur. Et licet propter persecutionem eisdem de Malviciis per eorum adversarios retroactis temporibus factas, ac exilium indictum ipsi fornaces manutenere et vitra huiusmodi fabricare aliquandiu cessaverunt, et postmodum dictus Nascentorius in domibus conducendis, et fornacibus ac lignis pro huiusmodi constructione parandis magnas expensas fecerit, ac propterea concessio eisdem de Malviciis facta, et Laurentio et Caesari ius competens sublatum esse non videatur: nichilominus prefatus Nascentorius dictarum nostrarum litterarum pretextu ipsos Laurentium et Caesarem super iure ad eos, ut prefertur, spectante se in eo intromittendo vexare et molestare, ac litibus involvere presumit. Quare pro parte Laurentii et Caesaris predictorum asserentium de Johannis et fratrum predictorum successores, seque civitati et tenimento predictis de huiusmodi vitris sufficienter providere paratos fore, necnon litteras nostras predictas in sui notorium preiudicium emanasse, nobis fuit humiliter supplicatum, ut eis in premissis oportune providere de benignitate apostolica dignaremur. Nos igitur attendentes, quod tempore concessionis dictarum nostrarum litterarum de decreto et concessione sedecim virorum, ac litteris Sixti et Leonis predecessorum huiusmodi noticiam non habuimus, quodque si illa in petitione Nascentorii huiusmodi expressa fuissent, nos litteras nostras huiusmodi dicto Nascentorio non concessissemus, ac volentes eorundem Laurentii et Caesaris quieti et indemnitatibus consulere, ipsosque Laurentium et Caesarem ac eorum quemlibet a quibusvis excommunicationis, suspensionis et interdicti, aliisque ecclesiasticis sententiis, censuris et penis a iure vel ab homine quavis occasione vel causa latis, si quibus quomodolibet innodati existant, ad effectum presentium dumtaxat consequendum horum serie absolventes, et absolutos fore censentes, Laurentii et Caesaris supplicationibus inclinati, litteras nostras predictas, ac omnia et singula per eas concessa et in eis contenta auctoritate apostolica et ex nostra scientia tenore presentium cassamus, irritamus, revocamus et annullamus, ac nullius roboris vel momenti fuisse et esse, et perinde haberi ac si nunquam concessa fuissent, decernimus, necnon litteras Sixti et Leonis predecessorum huiusmodi scientia, auctoritate et tenore predictis approbantes et confirmantes, ac omnia et singula in eis statuta, decreta, ordinata et concessa de novo statuentes, decernentes, ordinantes et conce-

dentes, predictos Laurentium et Caesarem ad eorum ius huiusmodi plenarie et integre restituimus, districtius inhibentes prefato Nascentorio et cuicunque alteri sub indignationis apostolice et rebellionis, ac duorum millium ducatorum auri de camera pro una camere apostolice et alia medietatibus Laurentio et Caesari predictis applicandorum penis, ne contra decreti et concessionis sedecim virorum, ac Sixti et Leonis predecessorum huiusmodi ac presentium litterarum tenorem, etiam vigore nostrarum litterarum eidem Nascentorio concessarum predictarum, in civitate seu territorio predictis fornaces vitrorum absque dictorum Laurentii et Caesaris vel successorum predictorum consensu aut licentia, tenere, aut vitra huiusmodi fabricare seu fabricari facere presumant. Quocirca dilectis filiis modernis et pro tempore existentibus legato et locumtenenti eius, ac gubernatori pro nobis a sede apostolica in dicta civitate etc. mandamus, quatinus ipsi vel duo aut unus eorum per se vel alium seu alios presentes litteras, ubi et quando expedire viderint, et pro parte Laurentii et Caesaris predictororum fuerint requisiti, solemniter publicantes, eisque in premissis efficacis defensionis presidio assistentes, faciant auctoritate nostra singulas Sixti et Leonis predecessorum, ac presentes nostras litteras huiusmodi iuxta illarum continentiam et tenorem inviolabiliter observari, necnon eosdem Laurentium et Caesarem ac eorum quemlibet, ipsorumque heredes et successores decreto, concessione, statuto, ordinatione ac inhibitione predictis pacifice gaudere, non permittentes eos aut eorum aliquem per dictum Nascentorium, et quoscumque alios de super quomodolibet indebite molestari, aut eisdem Sixti et Leonis seu presentibus litteris conveniri, contradictores per censuram etc. Invocato etiam ad hoc, si opus fuerit, auxilio brachii secularis. Non obstantibus premissis ac constitutionibus et ordinationibus apostolicis, necnon dicte civitatis iuramento, confirmatione apostolica vel quavis firmitate alia roboratis statutis et consuetudinibus contrariis quibusscunque, seu si dicto Nascentorio vel quibusvis aliis communiter vel divisim ab eadem sit sede indultum, quod interdici, suspendi vel excommunicari non possint per litteras apostolicas non facientes plenam et expressam. ac de verba et verbum de indulto huiusmodi mentionem. Nulli ergo etc. nostro absolutionis, cassationis irritationis, revocationis, annullationis, approbationis, confirmationis, statuti, decreti, ordinationis, concessionis, restitutionis, inhibitionis et mandata infringere etc. Siquis etc. Datum Romæ apud Sanctum Petrum anno etc. Millesimo quingentesimo vigesimoquarto, vii. kal. Septembris, pontificatus nostri anno primo.

Un pittore della corte degli Sforza nel 1485. — Riportiamo un interessante documento pubblicato nei *Monumenta Hungariæ Historica* (Magyar történelmi emlékek. kiadja a magyar tudományos Akadémia történelmi bizottsága. Negyedik osztály. Harmadik kötet. Budapest, 1877. A pag. 44: Istruzioni all'ambasciatore Maffeo *Trivilliensi* del duca di Milano), riferentesi a un pittore della corte sforzesca, che doveva eseguire per Mattia Corvino, re d'Ungheria, una Madonna. Sarebbe Leonardo da Vinci? «.... et perchè havemo inteso, che la Sua Maesta se delecta multo de belle picture, presertim che habino in se qualche devotione, ritrovandose de presente qua uno optimo pictore, al quale havendo veduto experientia del ingenio suo, non cognoscemo pare, havemo dato ordine cum epso pictore, che ne facia una figura de Nostra Donna quanto bella excellente et devota la sapia piu fare, senza sparagno de spesa alcuna, et se accinga ad lopera de presente, ne facia altro lavoro finche l'abia finita, la quale poi man 'aremo ad donare alla prefata Sua Maesta. Datum Mediolani die XIII Aprilis 1485.

«A Terzagus.»

O. M.

Le tele del Costa nella cappella Bentivoglio a Bologna. — Una riparazione che ha riscosso lodi dalla cittadinanza bolognese è stata quella delle tele del Costa in San Giacomo Maggiore a Bologna, le quali apparivano offuscate e danneggiate assai. Ora quelle tele si vedono, staccate dal loro luogo, in un locale della stessa chiesa, e in attesa che sia provveduto alla ventilazione della cappella. Sarebbe utile che si traessero ora le fotografie di quei quadri, che devono considerarsi come l'opera primitiva dell'illustre pittore ferrarese.

O. M.

Una tela attribuita al Cossa in S. Giovanni in Monte a Bologna. — Molto opportunamente si è levata la scritta apocrifa che era tracciata in bianco nel basso del trono della Vergine, nel quadro che si trova appeso lateralmente in una cappella a sinistra, della chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna. Sotto la iscrizione VINCENTIUS DE FERRIS ET SUIS, è apparsa l'altra, in belle lettere romane: PRO AMBROSIO SARACENO ANNO D.NI MCCCCLXXXXII. Questa scritta esclude la ipotesi che il quadro appartenga, come si è voluto, a Francesco del Cossa, morto innanzi a quell'anno. La grande affinità di maniera che il quadro tiene con le opere di Francesco del Cossa, lascia ritenerlo di un allievo di lui, ignorato sin qui.

O. M.

Una porta del palazzo ducale di Gubbio. — Sappiamo che il Ministero della pubblica istruzione ha ricuperato una porta del palazzo ducale di Gubbio recante in tarsia le divise di Guidobaldo da Montefeltro, così come si vedono sulle tarsie del palazzo d'Urbino. Quel vetusto palazzo fu smantellato dai proprietarii smaniosi di far guadagni: i camini furono acquistati dal duca di Chaulnes, una scrivania passò nelle mani dei marchesi Ranghiassi-Brancaleoni, altre porte intarsiate furono acquistate dal sig. Magherini

Graziani, un gabinetto tutto ornato di tarsie passò al principe Lancellotti di Roma. Fu una vandalica dispersione d'ogni ornamento del palazzo, alla quale non si può più riparare. Ma intanto l'acquisto fatto dal Ministero della P. I. attesta delle buone e civili intenzioni del Governo.

O. M.

I dipinti del Botticelli nella Pieve d'Empoli. — Quei dipinti del Botticelli erano in cattivo stato di conservazione, e il loro intonaco qua e là minacciava di staccarsi. Siamo assicurati che intanto si è proceduto all'apposizione de' veli alle parti sollevate.

O. M.

I graffiti del palazzo Arroni in Spoleto. — Sappiamo che si sta procedendo all'assicurazione dell'intonaco de' graffiti del palazzo Arroni in Spoleto, splendido esempio di quel genere di decorazione.

O. M.

Oggetti d'arte del conte Ugo Lovatelli in Ravenna. — Furono posti in vendita diversi oggetti d'arte appartenenti al conte Ugo Lovatelli, e alcuni purtroppo non poterono essere salvati dal direttore del museo ravennate.

O. M.

Quadro di Benedetto Montagna trasportato da Vicenza a Venezia. — Quel quadro, che le gallerie di Venezia lasciarono in deposito alla chiesa del Carmine di Vicenza, fu trasportato recentemente da questa alla primitiva sede, perchè non serviva al culto ed era mal conservato. Ciò ha suscitato recriminazioni per parte dei Vicentini, i quali però non possono vantar diritti su quell'opera d'arte, appartenente alle gallerie di Venezia.

O. M.

Quadri del Sustermans nella galleria degli Uffizii di Firenze. — Il prof. Giuseppe Parrini, incaricato del ristauro dei quadri esposti nel corridore che conduce dagli Uffizii a palazzo Pitti, artista altrettanto abile e coscienzioso quanto modesto, ha avuto testè la fortuna di scoprire e identificare due ritratti del granduca Ferdinando II de' Medici e della granduchessa Vittoria della Rovere sua moglie, eseguiti da Giusto Sustermans. Il primo di questi ritratti è menzionato dal Baldinucci (edizione del 1772, XV, 51) in tal guisa: « Fece (il Sustermans) il bellissimo ritratto del serenissimo Gran Duca Ferdinando II, che fu posto nella Real Galleria, figura quanto il naturale fino sotto il ginocchio. Avevalo egli dipinto con cappello in testa adornato di pennacchi: ma dopo qualche anno, per ubbidire agli ordini di un gran ministro di quell'Altezza, convennegli, benchè con poco suo gusto, il cancellarlo e far sì che si vedesse quella maestosa testa del tutto scoperta Resta però memoria come stesse per avanti il ritratto in una copia, la quale d'intaglio di Francesco Spierre lorenese corre stampata a principio del famosissimo libro intitolato: *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento, sotto la protezione del serenissimo Principe Leopoldo di Toscana.* » Il quadro faceva parte della collezione dei ritratti medicei e conserva ancora le traccie del cambiamento operatovi dal Sustermans; è improntato con molto vigore e disegnato egregiamente, e merita di essere collocato in luogo più onorevole che non sia il corridore di Ponte Vecchio.

L'altro ritratto che gli serve d'accompagnamento è quello della granduchessa Vittoria, ricordato ugualmente dal Baldinucci, ma di fattura un po' più trascurata, quantunque riveli sempre in certe caratteristiche la mano del maestro.

Del primo esiste anche una copia fatta avanti il cambiamento ordinato dal poco intelligente ministro; abbastanza fedele e ben colorita, non raggiunge però l'efficacia dell'originale, per cui non crediamo abbia molto valore l'opinione di chi la crede una ripetizione fatta dallo stesso Sustermans per conservare il ricordo dell'opera primitiva, che il servilismo cortigiano *con poco suo gusto* lo costringeva ad alterare.

U R.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO: - Commemorazione funebre d'Angelo Marucelli detto *Canapino* — Esposizione dei lavori di Andrea Gastaldi — Esposizione di acquerellisti in Roma — Due grandi quadri per la esposizione di Parigi — Commercio di quadri falsi in Francia — Concorso per un monumento a Colombo in Nuova York — Gli avanzi delle Tuileries venduti — Mostra di oreficeria in Vienna — Esposizione dei *pastellisti* a Parigi.

La nostra cronaca artistica non può nè deve trascurare il funebre ricordo di un modesto sì ma abilissimo artista, il cui nome giungerà senza forse alla più lontana posterità, perchè raccomandato alla più grandiosa opera d'ornato architettonico dei tempi nostri, la facciata di Santa Maria del Fiore in Firenze. Angelo Marucelli di Settignano, più comunemente noto sotto il soprannome di *Canapino*, non ebbe rivali nell'arte di scolpire nel marmo e nella pietra le parti più caratteristiche degli ornati della architettura così detta *gotica* dei secoli XIII e XIV. Sotto il suo abile scalpello i fogliami, i rosoni, le maschere saltavano fuori così perfetti nel loro genere e tanto improntati del carattere di quell'epoca, che niun più schizzinoso artista avrebbe saputo desiderare di meglio. Il suo valore fu rivelato da prima dai lavori eseguiti in pietra forte pel celebre castello di Vincigliata, restaurato dal ricco inglese sig. Temple-Leader; ma più si fece manifesto nella colossale opera della facciata del duomo di Firenze, la quale, se apparisce così accuratamente eseguita nelle sue parti ornamentali da destare stupore in quanti l'ammirano, lo deve in grandissima parte a *Canapino*. Il nostro re stesso, tanto giusto apprezzatore del merito artistico, ne rimase così soddisfatto che volle di proprio moto decorare il valente scalpellino delle insegne di cavaliere della Corona d'Italia. E Angelo Marucelli ricevè la distinzione commosso all'estremo; ma da uomo di vero merito, senza cioè insuperbirne affatto. E non è a dire che gli mancasser le lodi, sia per parte dei visitatori dell'opera stupenda, sia per parte della pubblica stampa. Ora egli non è più; ma il suo nome resterà come imperituro esempio a dimostrare come si possa arrivare alla rinomanza e agli onori anche nell'esercizio di un'arte umile, purchè condotto con esattezza, con studio e col culto scrupoloso del bello.

— Nella, cronaca mia precedente commemorai un'altra perdita dell'arte, sofferta con la morte dell'insigne pittore Andrea Gastaldi della R. Accademia Albertina di Torino. Convienmi ora registrare la esposizione cronologica dei lavori di questo egregio artista, che si è fatta a questi giorni in quella città: il primo e più giovanile lavoro del Gastaldi è un *Abramo ed Isacco*, tela di poca importanza, ma che già rivela le tendenze dell'artista esordiente. Resultato dei suoi studi fatti in Roma è il quadro l'*Avviamento al Calvario*, nel quale si ravvisa tale imitazione dei più celebri modelli studiati, che par quasi una copia di una antica pittura. I *Vespri siciliani*, tanto pel disegno che pel colorito, si inspirano alla scuola dell'Hayez, e la *Perdita del primo amore* tien tutta l'impronta dela scuola francese e sembra eseguita, se non sotto la ispirazione diretta del De la Roche, almeno sotto l'impulso delle reminiscenze parigine. Cominciano poi i lavori dell'artista ormai formato; e di questi è inutile seguire la enumerazione: il mondo artistico già li conosce ed è su questi che si basa la fama dell'illustre pittore.

— Una esposizione di acquerellisti ha pure avuto luogo in Roma; ma una esposizione assai minuscola, perchè il suo catalogo non andava più che a una sessantina di numeri. Vi sono stati esposti lavori di Biseo di La Monaca, di Coleman, di Pontecorvo, di Cabianca e di altri distinti acquerellisti. A proposito di questa esposizione non è mancato chi abbia fatto osservare come molto meglio assai di tante piccole e separate mostre sarebbe un'annua esposizione nella quale tutti i generi dell'arte avessero campo di distinguersi e di partecipare al pubblico i fatti progressi. E veramente io pure non esito a schierarmi dalla parte di coloro i quali preferiscono una cosa sola bella e grande a due o tre piccole e mediocri. Vedano gli artisti se anche nel loro interesse fosse il caso di mettersi d'accordo per questo.

— Due grandi lavori di pittura stanno per essere inviati a Parigi per esservi esposti: uno da Roma ed uno da Londra. Il primo è del pittore Svedomsky ed ha per soggetto una di quelle truci scene che alla metà del XIV secolo allagaron la Francia di sangue, per opera dei contadini insorti contro la nobiltà, e che vanno note nella storia sotto il nome di *Jacqueries*. In aperta campagna, sotto un cielo procelloso, ai sinistri riflessi d'un maniero incendiato, passa una frotta di contadini con

le spoglie del devastato castello e si avvia a nuove stragi e nuovi saccheggi. Da un lato giace uccisa una dama riccamente vestita. Una fanciulla non sa staccarle lo sguardo d'addosso; ma la madre la trascina seco. Due altre donne, o meglio due furie, si spingono innanzi un contadino che per dileggio indossa l'abito ricamato d'un barone, e lo incoraggiano a nuovi delitti. I volti di tutta quella gente, specialmente delle donne, sono terribili. Il colorito del quadro è pure bellissimo. Tutto fa ritenere che questa opera vada incontro a un meritato successo.

L'altro quadro che dalla metropoli inglese deve andare a figurare al prossimo *salon* di Parigi è del pittore inglese Dudley Hardy. Rappresenta *la vita di Londra*, e se veramente deve dare idea della grandiosità e del movimento di quella immensa città, non ci meraviglieremo nell'apprendere che la tela è di enormi proporzioni e misura in lunghezza oltre sei metri e quattro circa per altezza.

— Il commercio dei quadri falsi ha fatto in Francia tanti progressi che i più abili e rinomati periti di pitture han deciso di formare una camera sindacale, con lo scopo precipuo di promuovere la presentazione e l'adozione di una legge severamente punitiva contro i falsificatori dei quadri, e i venditori di tele false e di copie battezzate per originali. Una simil legge credo che darebbe molto da fare anche presso di noi. La camera sindacale anzidetta dovrebbe pure occuparsi per ottenere che alle celebri vendite dell'hôtel Drouot dovessero assistere dei veri periti autorizzati, e non già dei primi venuti che si spacciano per tali, come avviene attualmente. Non vi ha dubbio che se la camera sindacale riuscirà nel suo intento, la pubblica fede sarà più efficacemente tutelata, e i poco intelligenti acquisitori correranno molto minor rischio di empire le loro gallerie di *croste*, come dicono i francesi. Decisamente anche per noi queste sarebbero disposizioni provvidenziali.

— Fra gli scultori italiani è stato aperto il concorso per un monumento a Cristoforo Colombo da erigersi a Nuova-York in occasione del quarto centenario della scoperta dell'America, coi denari di una sottoscrizione iniziatasi dal cav. Barsotti, proprietario del giornale *Il Progresso italo-americano*.

Questo monumento deve sorgere in quella città sopra una piazza prospiciente il mare, e deve comporsi di un semplice piedistallo e di una statua; ma di proporzioni grandissime; dai cento ai cencinquanta piedi d'altezza, così richiedendo l'ampiezza del luogo. La statua e le lettere dell'epigrafe devono essere in bronzo, il piedistallo in granito. Il costo non deve eccedere le centomila lire, e i bozzetti dovranno esser consegnati entro il 23 del prossimo settembre qui in Roma per esservi giudicati. Ai primi di maggio del 1892 lo scultore prescelto dovrà consegnare il monumento tutto pronto al rappresentante del periodico suddetto in Napoli, ove ne sarà eseguito l'imbarco. Quando la sottoscrizione raggiungesse una somma superiore alle centomila lire previste, dell'eccedenza saran fatte due parti, una delle quali toccherà come premio allo scultore ed una sarà destinata alle spese della inaugurazione. Speriamo che si giunga a comporre per quella città lontana un'opera che riesca d'onore non solo al grande navigatore, ma anche all'arte italiana.

— A Parigi sono stati venduti all'incanto gli ultimi avanzi di quel celebre Palazzo delle Tuileries nel quale si è svolta tanta parte, bella e brutta, della storia nazionale francese, e che è caduto nel modo che a tutti è certamente noto. Alcuni resti più importanti e di vero artistico pregio sono stati salvati dalla amministrazione delle Belle Arti per arricchirne il Louvre e la Scuola d'architettura. Tra i più importanti citiamo un'arcata di Filiberto Delorme e un altro lavoro di Giovanni Buland. Questi avanzi saranno eretti sul luogo stesso ove porgeva il palazzo, nel giardino che deve occuparne l'area. Al Louvre sono stati destinati due superbi peducci scolpiti. Sette statue del frontone sono pure state riservate; come anche due cartelle di pietra, sulle quali Caterina de' Medici, in segno di dolore per la morte di Enrico II, aveva fatto scolpire diversi oggetti, come penne, specchi, e collane, spezzati.

— A Vienna, nel palazzo dei principi Schwarzenberg, si è approntata la più gran mostra di oreficeria che sia mai stata fatta. La sua importanza, dal lato tecnico non solo, ma anche da quello artistico è grandissima: non parliamo poi della sua straordinaria ricchezza. Fra le cose di maggior importanza si nota un vasellame da tavola in oro, proveniente dall'antico Egitto e di proprietà del museo del Commercio di Vienna: una tazza ornata di smeraldi di straordinaria grandezza; alcuni ostensori ricchissimi del medio evo, spettanti al tesoro della cattedrale di S. Stefano, e un orologio astronomico singolarissimo, inviato dall'Ordine teutonico.

Un'esposizione consimile potrebbe riuscire splendidissima anche presso di noi. Roma, che ne ha tenute tante e di tanti generi nei passati anni, potrebbe imitar Vienna nell'anno venturo: ma in tal caso non sarebbe male di spendere in sorveglianza ciò che si è speso finora a fare assordare il pubblico coll'infernale fracasso dei concerti situati sotto le volte sonorissime del palazzo delle Belle Arti, i quali più che allettare stordiscono addirittura.

— Nella cronaca precedente parlai della esposizione dei pittori-incisori tenutasi a Parigi nel decorso febbraio: ora mi convien ricordare un'altra esposizione speciale, apertasi in quella città sui primi del corrente mese di aprile. Intendo parlare della esposizione dei *pastellisti*, inauguratasi la sera del 4 di questo mese dal presidente Carnot in persona. La società dei pastellisti, costituitasi or sono cinque anni, apre al pubblico ogni anno una mostra di lavori a pastello eseguiti dai suoi soci. Tale mostra è riuscita quest'anno più importante di tutte le precedenti, pochi essendo i lavori esposti ma tutti eccellenti. Tra i più notevoli si citano dei ritratti muliebri del sig. Machard, un *campo di battaglia* del sig. Lewis Brown, un quadretto della signora Cazin,

rappresentanto alcune fanciulline e pieno di grazia, ed altri assai che troppo lungo riuscirebbe enumerare qui tutti, dovuti all'abilità dei signori Montenard, Duez, Puvis de Chavannes, Besnard ecc.

Come si vede, tutti i generi di lavori artistici hanno modo in quella grande metropoli di far le loro prove e porsi in evidenza; d'onde resulta in ogni ramo dell'arte quella gara e quella emulazione, che conduce a poco a poco a una perfezione che è più facile ammirare che raggiungere.

Speriamo che in avvenire anche le nostre grandi città si decidano a imitare tali esempi.

Marzo-Aprile 1889.

C. Galeazzi

ESPOSIZIONE DI CERAMICA IN ROMA

Il giorno 26 corr. si è inaugurata solennemente la mostra di ceramica, vetraria ed arti affini nel palazzo delle esposizioni in Roma. Chi pensasse di trovarvi una collezione storica, tale da poter dare un concetto dello svolgimento dei diversi rami d'arte ammessi all'esposizione, si troverebbe senza dubbio ingannato; ma se invece vi cerchiamo esemplari pregevoli ed anche preziosi, atti ad educare il gusto degli artefici e degli amatori, e saggi di nuovi tentativi, dovremo riconoscere ch'essa sia sufficientemente riuscita, e che sia utile e piacevole il visitarla. Chi sa quanto sia difficile l'indurre i possessori d'oggetti d'arte a privarsène per un certo tempo ed esporli ai rischi dei trasporti e dei viaggi, e come non sia facile l'allettare i produttori a sottostare ad ingenti spese senza speranza di larghi compensi, dovrà dar lode alla commissione e al Museo industriale d'essere riusciti a raccogliere un numero d'oggetti considerevole.

La mostra apparisce senza dubbio monca e imperfetta a paragone di quella de' tessuti e merletti dell'anno scorso, e più ancora se si confronta colle collezioni straniere pubbliche o private, e non può negarsi che la mancanza di certe manifestazioni dell'arte ceramica e vetraria si faccia troppo fortemente sentire. Perchè, ad esempio, non vi sono saggi di grandi musaici decorativi, mentre in Italia abbiamo due fabbriche a Venezia ed a Roma veramente importanti? Perchè non vi è rappresentata l'arte della grande pittura in ceramica alla *barbotine*, la manifestazione più moderna e forse più elevata, cui certo è riserbato un grande avvenire e che in Francia, specialmente per opera del Laurin, è tanto avanzata? Noi abbiamo avuto occasione di vedere alcune prove che avrebbero dovuto incoraggiare artisti di vaglia ad applicarvisi.

Pochissimi sono gli esemplari di pittura su vetri da finestre, dei quali soli si potrebbe fare una esposizione speciale. Invano cercheresti in tutta l'esposizione un pezzo che per importanza storica ed artistica si potesse mettere a paragone colla celebre dalmatica di Carlo Magno, che l'anno scorso primeggiava nella mostra di tessuti e merletti. Nulla vi è pervenuto dalle autorità ecclesiastiche, che specialmente in ismalti, posseggono cose stupende; ed i pochi saggi qua e là sparsi delle celebri maioliche italiane non danno che una pallida idea delle grandi raccolte di Faenza, Pesaro, Urbino, Loreto, Firenze, ecc. E qui veramente è più da lamentare il poco patriottismo di chi poteva concorrere alla buona riuscita della esposizione, che da rimproverarne la commissione.

Ma ciò per cui non si può far a meno di far appunto agli ordinatori della mostra è la mancanza di un ordine logico, almeno approssimativo: si vedono oggetti antichi e moderni nelle medesime sale, senza distinzione d'epoca o di qualità; e questo difetto, se era difficile ad evitarsi del tutto per non dividere gli oggetti di ciascun espositore, poteva pure in qualche parte correggersi, giacchè qua e là, nonostante i riguardi dovuti agli espositori, si trova un principio di ordinamento, che crediamo sarebbe stato possibile di estendere alquanto.

In una mostra storica dell'arte, che deve servire specialmente per educare il sentimento artistico nella classe degli industriali, l'ordine almeno cronologico e qualitativo è di suprema importanza.

Ma abbiamo già abbastanza fatto della critica ed ora ci è grato rilevare quello che merita veramente ammirazione.

Non è nostro compito parlare minutamente de' varii oggetti che meritano un esame accurato, ma ci limiteremo qui solo ad indicare quasi a guida del visitatore qualche oggetto che più ha fermato la nostra attenzione. Ed è duopo formarsi avanti uno schema per giudicare gli oggetti, cercando di ordinarli nella propria mente meglio che non siano al loro posto. Distinguiamo almeno gli oggetti in antichi e moderni, i primi in orientali, italici od arcaici, classici, del medio evo, del Rinascimento, e così via; e in ciascuna di queste classi le scuole

e la qualità degli oggetti; i secondi in produzione imitativa ed originale; dividiamo gli imitatori dello stile da quelli che cercano anche contraffare la tecnica quasi a riprodurre gli oggetti imitati; e gli originali in quelli che ci offrono delle produzioni commerciali e quelli che cercano rialzare la ceramica al vero grado di arte.

La sala in cui sono raccolti gli oggetti antichi, archeologici propriamente detti, è certo la meglio ordinata, poichè almeno vi si trovano riuniti oggetti del medesimo genere: è una piccola raccolta di saggi, fra una quantità straordinaria che se ne potrebbe mettere insieme; ma la scelta è stata eccellente, a nostro avviso, e vi figura quanto di più singolare si può vedere, sia per l'importanza storica, come la celebre tazza de' natali di Diocleziano, e le terrecotte arcaiche esposte dalla Commissione archeologica Comunale, i buccari del Taggiasco ecc., sia per l'importanza artistica come la stupenda figuretta di Tanagra del principe Odescalchi, la collezione di antefisse etrusche de' fratelli Iacobini, i vasi etruschi del principe Torlonia, ecc., sia per l'importanza tecnica, i colori e gli smalti per musaici e le murrine della Commissione archeologica suddetta, del com.r Augusto Castellani, del prof.r Bizzarri, ecc. ecc.

Il Surdi De Giuseppe ha esposto con altri oggetti una coppa cristiana di vetro del IV secolo, con graffiti rappresentanti la risurrezione di Lazzaro, pezzo veramente importante di cui si sono occupati la Commissione di archeologia cristiana ed altri periodici scientifici.

Fra gli oggetti orientali antichi sono de' begli esemplari in smalti, vetri, e terrecotte, egizi, assiri ed altri di M.r Taggiasco. Singolare è la collezione de' mattoni decorativi persiani ed arabi del signor Adolfo Sola di Aleppo, quelli spettanti al Museo artistico industriale di Roma ed alcuni esposti dal cav. Attilio Simonetti, tra i quali i primi sono specialmente ammirevoli per il numero e la conservazione, sì che se ne può ammirare l'effetto complessivo de' rivestimenti parietali, i secondi per la finezza e gli ultimi per la varietà e singolarità della tecnica. Pregevole è pure la raccolta di piatti così detti arabo-siculi del principe Torlonia.

Il Giapponè e la Cina, in rapporto alla straordinaria produzione di ceramiche di questi paesi, non sono abbastanza largamente rappresentati e fanno solo eccezione il trionfo di grossi vasi giapponesi del Rempicci e la bellissima collezione di finissimi vasi cinesi antichi di don Augusto Torlonia. Qua e là, specialmente tra i servizi da tavola delle case principesche esponenti, se ne trovano de' bei pezzi.

Una collezione singolare è pure quella che il signor William Lambe ha donato al Museo A. I. di vasi ed altri oggetti indiani, ammirevoli per la finezza del lavoro e l'eleganza della forma, tra cui si scorgono alcune imitazioni di rettili che sembrano veri.

Di ceramiche medioevali abbiamo qua e là degli esempi nelle collezioni della signora Enrichetta Castellani, Torquato e Bice Castellani, Funghini, M.r Ysberg ecc., ecc.; ma sono sopratutto considerevoli i mattoni per rivestimenti parietali o pavimenti del Museo A. I., del Museo civico di Perugia ed altri.

Il cav. Funghini, intelligente raccoglitore, è tra questi il più benemerito, dovendo l'Italia al suo infaticabile lavoro di ricerca la maggior quantità delle terrecotte aretine, di cui fece prezioso dono alla sua patria. Gli oggetti da lui esposti formano una specie di collezione de' saggi più importanti e singolari di tutte le manifestazioni antiche della ceramica e coll'essere disposti in buon ordine, contrassegnati da cartellini che ne dichiarano l'origine e la qualità, hanno il pregio d'istruire il visitatore, che avrebbe certo desiderato in tutto il resto della esposizione un ordine uguale.

Luca della Robbia e la sua scuola non figurano nella esposizione in modo degno della loro importanza. Vi sono due imagini di madonne in bassorilievo: l'una del Museo civico di Perugia, l'altra più piccola dei coniugi Funghini. Una terza più grande è una pala da altare ma molto guasta. Si poteva supplire a molte mancanze con riproduzioni o gessi di opere antiche che non si potessero trasportare, e certo i della Robbia in una mostra di ceramica in Italia, dovevano essere meglio rappresentati.

Di mastro Giorgio da Gubbio sono alcuni esemplari di piatti con lustri metallici, tra cui importantissimo quello donato da S. M. il re d'Italia al Museo A. I. del quale altra volta si parlò in questo periodico [1].

Le maioliche delle varie fabbriche italiane non figurano, come già dicevamo, in raccolte complessive, ma ve ne sono de' begli esemplari qua e là, sopratutto nelle vetrine de' negozianti d'antichità espositori quali i Corvisieri, il Marinangeli, il Giacomini, tra gli oggetti inviati da Foligno, Perugia, ecc.

Ma tra questi sono singolarissimi i vari pezzi di scuola urbinate appartenenti alla casa Barberini, la quale ha inviato pure parecchie tavolette dipinte tra cui alcune stazioni della via crucis, che fanno tornare in mente quelle bellissime che si trovano a Frascati presso la chiesa di Capo Croce. Ma tra questi pezzi è certamente ammirevole pel pregio artistico una conca dipinta e scolpita a figure ed ornati, che senza tema di esagerare si può ritenere come l'oggetto più importante della esposizione.

Altri pezzi delle belle figuline di Capodimonte in terraglia smaltata sono pure esposte dalla casa Barberini; altre di Sassonia stupende, dal principe Torlonia, e così servizi e sopramobili in porcellana, in biscuit, ecc. dal marchese Berardi, dal marchese di Roccagiovine ed altri.

Ma dalle figuline da tavolino passando alla grande scultura in terracotta, ci colpiscono a prima vista i busti del Bernini e del Cieco da Gambassi esposti dalla casa Barberini.

---

1 Vedi Anno I, Fasc. VII.

Passando ora alla parte moderna, parleremo prima di quelli che imitano l'antico, tra i quali primeggiano, a nostro avviso, Torquato Castellani, Camillo Novelli e Pio Fabri. I due primi, entrati nel vero spirito della imitazione antica, immedesimatisi quasi nello stile, producono piatti e tavolette originali che quasi si scambierebbero colle antiche, mostrandosi nel tempo stesso valenti artisti e scrupolosi imitatori. Il Novelli si mostra specialmente efficace nella intonazione robusta ed armoniosa de' grandi modelli antichi; e di ciò ognuno potrebbe meglio persuadersi vedendo le sue opere esposte, se queste fossero collocate in luogo migliore, in cui la luce facesse brillare i bellissimi lustri metallici, così saviamente disposti ad ornare le sue maioliche. Il Fabri, accurato nella esecuzione, tradisce però l'intonazione colla troppa gaiezza de' suoi colori. « Il grande segreto de' coloristi, dice Charles Blanc nella sua *Grammaire des Arts decoratifs*, non è quello di produrre l'armonia per mezzo di tinte pallide, ma di conservarla anche con colori vivaci, e gli orientali sanno a perfezione risolvere questo problema ne' loro tappeti e nelle loro ceramiche: sanno fare uno spettacolo dolce con toni fieri. » E al Fabri che predilige l'imitazione degli orientali, raccomandiamo di tener presenti queste parole. Bisogna però convenire che l'effetto dell'intonazione dipende molto dai varii sistemi di cottura, dalla natura delle terre, dei colori e degli smalti. Per quanto uno si sforzi, col sistema in uso qui in Roma di pittura sotto vernice, non si possono riprodurre gli effetti, talvolta dozzinali, degli oggetti antichi dipinti sopra crudo. L'imitazione poi delle cose orientali è ancor più difficile per la natura diversa delle terre e delle vernici: se in gran parte i lustri metallici si sono riprodotti, come ne fanno fede, per esempio, i lustri delle fabbriche Ginori e Cantagalli, non si possono però imitare, col nostro sistema, l'intonazione fredda dei bleu e dei verdi, la vivacità del rosso corallino, a causa della diversa preparazione delle terre e degli smalti.

Vi sono alcune riproduzioni de' piatti di mastro Giorgio, ma sono ben lungi dall'eguagliare i modelli antichi. Anni fa, furono dal comm. Fabri ritrovate le iridazioni ed il celebre lustro rubino dell'antico maestro ed è peccato che lo Spinaci, il quale li aveva molto ben applicati, non abbia esposto alcuno de' suoi saggi.

Qui pure giova rammentare, benchè non ve ne sia esposto alcun esemplare, le maioliche faentine che il Farina aveva impreso ad imitare così perfettamente, perseverando in un lavoro che non fu a lui mai rimuneratore delle fatiche e del pregio.

Sono curiose più che belle le imitazioni dei rozzi vasi e piatti medioevali de' fratelli Chiotti di Torino.

In questa categoria, piuttosto che in quella de' commercianti, va posta la fabbrica del Cantagalli di Firenze, la quale ci offre de' bellissimi saggi di riproduzioni d'oggetti antichi artistici di vario stile. Il risultato eccellente, sia dal punto di vista artistico che dal lato della tecnica, dipende in gran parte dal modo come è distribuito in questa fabbrica il personale de' lavoranti, ordinato e diretto l'importante stabilimento, in cui ogni operaio, fin dal primo giorno è educato ed ispirato dai begli esemplari ivi raccolti, in cui la mano dell'artista agisce colla medesima tecnica degli antichi, solo mezzo per ottenere un effetto di buon gusto e nello stesso tempo una fedele riproduzione dell'antico.

Nella fabbrica del Cantagalli sono stati introdotti i potenti mezzi meccanici moderni che rendono la produzione più facile ed anche più economica, il che, se non è un vantaggio per l'arte, facilita però lo spandersi del buon gusto negli oggetti commerciali.

Usciamo ora dal campo della imitazione. Tra gli originali vi è una caterva di produttori di quel genere che fu in voga negli scorsi anni e che, divenuto una mania, affidato a mani inesperte e pretenziose, finì col rendere antipatica la ceramica. È impossibile non provare disgusto a vedere tali oggetti raggruppati, anche se fatti con talento, dopo aver abituato l'occhio alle belle ed artistiche produzioni degli scorsi secoli o di alcuno de' buoni imitatori moderni. Però ve n'ha alcuno, come accennavamo sopra, che ha veramente portato la ceramica in un campo più elevato, rendendola cioè non scopo, ma mezzo dell'arte, e sollevandola dal campo industriale. Di molti che hanno tentato una cosa simile, nessuno, a nostro avviso, è riuscito come il cav. Filippo Simonetti, distinto paesista, il quale riponeva tutto il suo ideale dell'arte nel concetto che abbiamo espresso, tanto da potersi dire che i suoi lavori, portando nota nuova nella ceramica, le avevano indubitatamente fatto fare un passo in avanti. Basta osservare le poche tavolette esposte per persuadersene al solo mirarle, e riconoscere la grandezza dell'artista nella modestia delle sue opere.

Il suo merito è poi accresciuto dalla considerazione che, se egli avesse potuto dipingere sopra crudo in luogo che sotto vernice, avrebbe senza dubbio ottenuto più vigore e più morbidezza di colorito, insomma un effetto maggiore dell'ottenuto, che peraltro resta sempre quanto di più bello in ceramica si sia fatto ai nostri giorni. Ma come la falce non rispetta le alte spighe, così la morte ha voluto troncare questa preziosa esistenza proprio alla vigilia di aver l'animo soddisfatto per le sue fatiche, e mentre gli amici piangono la perdita d'un animo eletto e gentile, l'arte ceramica piange la scomparsa d'uno de' suoi più validi campioni.

Presso all'amico, ha nella stessa vetrina esposto alcuni saggi il signor Pacelli, tra cui un piattino con una testa muliebre che, a nostro avviso, è una vera finezza dell'arte ceramica, qualità che mentre costituisce un pregio rarissimo, riesce d'altra parte a danno dell'opera stessa, la quale per ciò non sembra più dipinta a gran fuoco, ma alla muffola.

Il genere di ritratti a lapis o pastelli e a chiaroscuro che pure è stato in voga pe' monumenti sepolcrali, non è molto ben rappresentato e non c'è da rammaricarsene, poichè esso risulta freddo e monotono, nè si fa ammirare per alcuna difficoltà tecnica superata.

Una graziosa novità che pure attira il visitatore è tra i bei lavori delle scuole-officine del Museo A. I. di Napoli: un pavimento delicatissimo di effetto, bianco con petali di rose sfrondate che vi sembrano cadute sopra. In questa sezione si veggono pure delle belle decorazioni architettoniche per edifici in terra invetriata, cui fanno riscontro le terrecotte decorative de' signori Biscarini e Angeletti di Perugia.

In generale le scuole officine del Museo di Napoli si fanno ammirare per la parte tecnica che è veramente un gran merito di questo istituto, cui forse manca un indirizzo artistico di miglior gusto nella parte plastica specialmente.

È un tentativo che vorremmo veder imitato da artisti di vaglia la grande lunetta a mattoni del signór Guglielmo Castellani, la quale anche nella esecuzione è migliore de' piatti e vasi orientali da lui esposti.

E qui ci torna in acconcio di ritornare su quanto dicevamo prima, della pittura alla *barbotine*, la quale ci sembrerebbe molto adatta, se trattata da artista di vaglia, per la decorazione esterna degli edificii, imitando il tocco dell'affresco, la vivacità della pittura ad olio e superando in durevolezza lo stesso musaico.

La fabbrica Ginori rimane sempre per la sua autorità, la più importante di quante ne esistono in Italia, e realmente in quanto a porcellane, non ha nulla da invidiare alle più celebri fabbriche straniere.

Riguardo alle maioliche è deplorevole l'indirizzo artistico della fabbrica; quantunque la esecuzione sia sempre perfetta, molti oggetti risultano nel loro complesso di cattivo gusto.

È una novità che ha fatto incontro nel pubblico la imitazione de' vasi di bronzo del signor G. Sarti di Budrio, cosa che manca, a nostro avviso, di buon gusto e falsa l'indirizzo dell'arte, mascherando sotto mentite spoglie quello che non ha coraggio di mostrarsi a viso aperto.

La signora Falsacappa Nannarelli ci offre l'applicazione della bella terra di Corneto alla modellatura de' fiori a rilievo, con esito abbastanza felice.

Per necessità abbiamo parlato più a lungo della ceramica, giacchè l'arte vetraria è molto debolmente rappresentata, e quasi per nulla quella dello smalto. Fra gli oggetti antichi abbiamo già notato la coppa di vetro cristiana, le murrine ecc.; aggiungeremo qui i pochi ma bellissimi saggi inviati dal Museo di Murano.

Di produzione moderna hanno saggi bellissimi la compagnia Venezia-Murano per la imitazione degli oggetti antichi in vetri colorati, e smaltati, in murrine e sopra tutto per smalti da musaico. Merita pure considerazione dal punto di vista commerciale, per eleganza e finezza, la fabbrica del barone Franchetti di Venezia.

Da quanto abbiamo detto risulta dunque che, sebbene nel complesso la riuscita della esposizione non sia del tutto soddisfacente, pure raccoglie in se tanto da servire allo scopo cui è destinata ed allettare anche gl'intelligenti e buongustai a visitarla.

Roma, marzo 1889.

Lucio Mariani

BIBLIOGRAFIA

I.

Storia generale dell'arte. Critica, Estetica ed Iconografia

Alt (F.). System der Künste, mit Rücksicht auf die Fragen der Vereinigung verschiedener Künste u. d. Baustils der Zukunft dargestellt. Berlin, Grote, 1888, in 8.° gr., pp. viii - 260.

Biblioteca (La) artistica. Vol. I. Roma, Tip. Aldina, 1888, in 4.°

Bormann (W.). Allerlei Aesthetisches über Natur und Kunst. (Beilage der *Allgemeinen Zeitung* n. 312 u. 333).

Borrelli (P.). Il simbolismo e l'arte (In *Cronaca rossa di letter. scienza ed arte* n.° 16.) Milano, 1888.

Borzelli (A.). Ricordi d'arte. Casalbordino, Tip. N. De Arcangelis, 1888, in 16°, pp. 143.

Brunner (S.). L'Art en Italie au moyen-âge et à la Renaissance. Traduit de l'allemand par I. T. de Belloc. Tours, Mame, 1888, in 8.°, pp. 237 con illustr.

Büttner (Dr. Franz). Adam und Eva in der bildenden Kunst bis Michel Angelo. Leipzig, G. Wolf, 1888, in 8°, pp. 67.

Champeaux (A. de). Les relations du duc Iean de Berry avec l'art italien. (*Gazette d. Beaux-Arts* 1888, 1er nov., p. 409).

Dreher (E.). Natur- und Kunstgenuss. Vortrag. Halle, Pfeffer, 1888, in 8° gr.

Frimmel (Dr. T.). Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit: I Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's no-

tizia d'opere del disegno). Text und Uebersetzung. Wien, C. Graeser, 1888, in 8,° pp. xxx - 126.

Fulconis (V.). Conférence sur l'art et les artistes. Clermont-Ferrand, Impr. clermontoise, 1888, in 4.°

Graul (Richard). Einführung in die Kunstgeschichte. Textbuch zur Schulausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen. Leipzig, Seemann, 1888, in 8.° pagine viii - 112 con 2 tav.

Guillaume. Études d'art antique et moderne. Paris Perrin et C.ie, 1888, in 16.°, pp. vii - 435.

Gurlitt (Cornelius). Geschichte des Barock-Stiles, des Rococo und des Klassicismus. I. Stuttgart, Ebner & Seubert, 1888, pp. xvii - 561 con 17 tav.

Körschelmann. Culturgeschichtlicher Cicerone für Italien-Reisende. 2 Bd. Das Zeitalter der Hoch-Renaissance in Italien. Berlin, Luckhardt, 1888, in 8°.

Kirchberg (F.). Ein Wort über Madonnenbilder. (*Schorer's Familienblatt*, 9 Bd. n. 45, 1888).

Koopmann (W.). Die Kunst und das Schöne. Cassel, Freyschmidt, 1888, in 8°, pp. 27.

Kunstgeschichte und moderne Kunst. (*Kunstwart*, 1888, n. 24.)

Lumini (A.). La Madonna nell'arte italiana da Dante a Torquato Tasso. Spigolature artistische. Pisa, 1888, in 16°, pp. 126.

Lübke (W.). Essai d'histoire de l'art. trad. par C. A. Hoëlla. Torino, 1888, in 8°, con 619 illustr.

Melani (Alf.). Arte utile: conferenza tenuta al circolo filologico milanese il 20 gennaio 1889. Milano, U. Hoepli edit., 1889, in 8.°, pp. 24.

Meyer (Carl). Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters. (In *Repertorium für Kunstwissenschaft* xii, 2).

Molmenti (P. G.). Venise dans l'art et dans la littérature français. (*Courr. de l'Art*, 1888, n. 41 ff.)

Moser (Hans). Das Schönheits-Ideal in der Malerei. Leipzig, Lemme, 1889, in 8°, pp. iv - 251 con illustr.

Müntz (E.). Lavori e pubblicazioni sulla storia dell'arte italiana (Corrispondenza dalla Francia nell'*Archivio storico italiano*, serie v, tomo iii, n. 169). Firenze, 1889.

Naples: Histoire, monuments, beaux-arts, littérature; par L. L. F. Paris, Lefort, 1888.

Nolhac (P. de) La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la renaissance. Avec une planche en photogravure. Paris, Bouillon et Vieweg, 1888, in 8,° pp. xvii - 491.

Pazzi (Enr.). Ricordi d'arte. Firenze, tip. Cooperativa, 1888, in 16°, pp. 402.

Pearson (Karl). Die Fronica: Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter. Strassburg, Trübner, 1888, in 8°, pp. xv - 141 con 19 tavole.

Pfau (Ludw.). Kunst und Kritik: Aesthetische Schriften. Bd. i-ii: Maler und Gemaelde. Bild und Bauwerke. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1889, in 8°, pp. x-539 e vii-501.

Rayet. Etudes d'archéologie et d'art. Réunies et publiées, avec une notice biographique sur l'auteur par Reinac), illustrées de 5 photogravures et de 112 gravures. Paris, Firmin Didot et C., 1889, in 8°, pp. xvi-466.

Rosa (Gab.). Le arti belle nel rinnovamento d'Italia. Brescia, tip. Apollonio, 1888, in 8°, pp. 16.

Rosenberg (Adolf). Geschichte der modernen Kunst. Leipzig, Grunow, 1888, in 8°, a fascicoli.

Scott (Leader). The Renaissance of Art in Italy: An illustrated sketch. New edition. London, Chapmann et Hall, 1888, in 4°, pp. 384.

Springer (A.). Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch zur Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen. Aufl. des Texsb. iii. Die Renaissance in Italien. Leipzig, Seemann, 1888, in 8.°

Strzygowski (J.). Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte u. zur Topographie der Stadt Rom. Mit 7 Taf. u. 4 Abbild. Wien, Hölder, 1888, in-8°, pp. viii-242.

Sybel (L.) Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Grundriss. Mit einer Farbentafel und 380 Texbildern. Marburg i.H., Elwert, 1888, in 8° gr., pp. xii - 479.

Valabrègue (A.). Les princesses artistes. Paris, Dupret, 1888, in 8,° pp. 119.

Valentin (V.). Ueber Kunst, Künstler u. Kunstwerke. Frankfurt a. M., Rütten u. Löning, 1889, in 8° gr., pp. viii - 328 con illustr.

Valle (F.). Reminiscenze artistiche. Per le nozze di G. Rai con Gina Fogazzaro. Vicenza, 1888, in 8°.

II.

Architettura

Architectur (Die) der Renaissance in Toscana, nach den Meistern geordnet. Dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten von der Gesellschaft San Giorgio in Florenz. Herausgegeben und weitergeführt von C. v. Stegmann, H. v. Geymüller und A. Widmann. Mit ausführlichem illustrirten Text von H. v. Geymüller. 2 Lieferung. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1888, in fol.; 11 tavole con 4 fogli di testo.

Caffi (Michele). Bernardo da Venezia. (*Arte e Storia*, 1888, n. 34).

Carocci (G.). La pieve di S. Martino e la chiesa di S. Andrea a Palaja (*Arte e storia*, 19).

Dohme (Robert). Barock- und Rococo-Architectur. 6 Lieferung. Berlin, Wasmuth, 1888, in fol., 20 tavole in eliotipia.

Fabriczy (C. de). Die Gartenhäuser des Palazzo Giustiniani zu Padua. Leipzig, Seemann, 1888. (*Zeitschrift f. bildende Kunst*, an. 23, p. 82, 104).

Graus (Johann). Die Kathedrale zu Faenza. Mit Abbild. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1889, n. 7).

Guasti (Cesare). Una giunta e una correzione al mio libro « Santa Maria del Fiore - la costruzione della

chiesa e del campanile secondo i documenti, ecc. » (Nell'*Archivio storico italiano*, serie v., t. i, n. 165) Firenze, 1888.

JACKSON (T. G.). Monumenti d'architettura in Dalmazia: corrispondenza al R. Institute of British Architects, tradotta da G. BONI. Venezia, Stab. M. Fontana, 1888, in 8°, pp. 30. (Estratto dall'*Ateneo Veneto.)*

KIRSCH (J. P.). Beiträge zur Geschichte d. alten Peters-Kirche in Rom. (*Röm. Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde*, 1888, II, 2).

LANDRIANI (G.). La basilica ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa lombarda a volte. I resti della basilica di Fausta: rilievi e note Milano, U. Hoepli, 1889, in f., pp. VIII - 48, con 7 tavole.

LANZA (De). Sopra il restauro dell'antico tempio di Diocleziano in Spalato convertito in chiesa cattedrale. Treviso, Zoppelli, 1888, in 8°, pp. 18.

LEIMAIRE (H.). Basilique de Saint-Pierre au Vatican. Paris, Lib. de la France illustr., 1888, in 18° jésus.

LÜBKE (W.). Renaissance - Architektur von Toscana (*Allg. Zeitung*, 1888, Beilage 295).

LUPI (C.). L'Opera di S. Maria del Fiore. Pisa, Tip. Mariotti, 1889.

MELANI (A.). A proposito del portico della basilica Ambrosiana. (*Arte e Storia*, 1889, n. 12).

MOTTA (E.). L'architetto Aristotele da Bologna ai castelli di Bellinzona. (*Bollettino stor. della Svizzera Italiana*, 1888, n.° 7).

PALAZZO (Il) Giovanelli in Venezia. Venezia, tip. dei fratelli Visentini edit., 1888, in 16°, pp. 37.

RASCHDORFF (J. C.). Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XV bis XVII Jahrhundert. Berlin, Wasmuth, 1888, in fol., pp. 16, con 100 tavole.

REICHHOLD. Systeme der Baustile. 1 Abth. Würzburg, Stuber, 1889, in 8.°

SCHAEFER (C.). Bauornamente der romanischen und gotischen Zeit. 1te Lieferung. Berlin, Wasmuth, 1889, in folio, 20 tavole in eliotipia.

SUTTER (Conr.). Thurmbuch. Thurmformen aller Stile und Länder. Gesammelt und gezeichnet. Heft I - II. Berlin, Wasmuth, 1889, in fol., pp. 8, con 20 tavole.

WESTFRONT (Die) des Domes in Mailand. (*Centralblatt d. Bauverwaltung*, 1888, n. 46).

WÖLFFLIN (H.). Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. München, I. Ackermann, 1888, in 8.°, pp. X-135, con 22 illustr.

III.

Scultura

BARBIER (P. V.). Dalles tumulaires de l'église Sainte-Bibiane à Rome. Caen, Impr. Delesques, in 8.°, 1888.

BELTRAMI (E. Lu.). Per due monumenti che si vorrebbero inaugurare all'epoca delle feste pel IV centenario di Cristoforo Colombo: parole d'uno del mestiere, con prefazione del prof. A. PASTORE. Genova, tip. dell'ist. Sordomuti, 1889, in 8°, pp. 19.

BELTRAMI (Luca). Il cimitero monumentale di Milano. Milano, Stab. Turati, 1889, con illustr.

BLANC (Ch.). La sculpture. Paris, Laurens, 1889, in 16,° pp. 280, con illustr.

BODE (W.). La renaissance au musée de Berlin. (*Gaz. des B.-Arts*, 1888, 1er nov.).

— Desiderio da Settignano und Francesco Laurana (In *Jahrbuch der Kön. preussischen Kunstsammlungen.* IX Band, IV Heft und X Band. I Heft) Berlin, 1888-89.

— Lodovico III Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzebüsten und Medaillen (In *Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen*, X Band, I Heft.) Berlin, 1889.

— u. TSCHUDI (Hugo von). Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Mit 68 Tafeln und 70 Textillustrationen. Berlin, Speman, 1888, in 4°, pp. VI-263, tav. 65.

COURAJOD (L.). La polychromie dans la statuaire du moyen-âge et de la Renaissance. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, 1889, in 8°, pp. 86 con illustr.

F(abriczy C. v.). Neue Daten über Donatello (In *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XII, Heft 2).

GUASTI (Cesare). Il pergamo di Donatello pel duomo di Prato. Firenze, M. Ricci, 1888, in 4°, pp. 30, con illustr.

MELI (G.). Giacomo Serpotta, palermitano, statuario in istucco nel secolo XVII e XVIII. (*La Sicilia artistica ed archeol.*, 1888, anno II. fasc. VI - VII).

MEYER (Alfred Gotthold). Das venetianische Grabdenkmal der Frührenaissance (In *Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen*, X Band, II Heft). Berlin, 1889.

OETTINGEN (W.) Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino gen. Filarete. Leipzig, Seemann, 1888, in 8° gr., pp. VII - 68.

PAOLETTI (Pietro). Osservazioni intorno a due bassi rilievi nella chiesa di S. Maria dei Miracoli a Venezia (*Arte e Storia*, 1889, n. 5).

RELAZIONE ed atti riguardanti il monumento a Paolo Caliari, pubblicati a cura del comitato esecutivo dello stesso. Verona, stab. tip. di G. Civelli, 1888, in 8°, pp. 70.

RIDOLFI (E.). Della vita e delle opere di Vincenzo Consani scultore. Lucca, Tip. Giusti, 1888, in 8°, pp. 44. (Estr. dagli *Atti della R. Accademia di Lucca* tomo XXV).

RIGHI (E. S.). Della vita e delle opere del marchese Torquato della Torre, scultor veronese: frammenti pubblicati a cura della marchesa Matilde della Torre n. Faitini. Verona, Stab. Annichini, 1888, in 8°, pp. 46.

SOMMARIO storico e documenti relativi alle celebri cantorie antiche di Santa Maria del Fiore, opera di Donatello e di Luca della Robbia. Firenze, Le Monnier, 1888, in 8°, pp. XI - 58.

TANFANI CENTOFANTI (L.). Donatello in Pisa. Pisa, Tip. Mariotti, 1889.

IV.

Pittura, Mosaico, Miniatura.

ATTWEL (H.). The Italian Masters. London, Sampson Low, 1888, in 8°.

AXENFELD (H.). Les grands peintres: Écoles d'Italie (Les grands dessinateurs: Léonard da Vinci, Michel-Ange, Raphäel). Paris, Lecéne et Oudin, 1889, in 8°, pp. 319, con illustr.

BALDORIA (N.). Ancora sul quadro di fra' Paolo da Modena (Nella *Rassegna Emiliana*, a. I, fasc. XI) Modena, 1889.

BARFOED (C.). Titian Vecelio. Hans Samtid, Live og Konst. Kiobenhavn, 1889, in 8°.

BENADDUCI (Giov.). Di un quadro del Caravaggio. Tolentino, stab. tip. F. Filelfo, 1888, in 8°, pp. 13.

BODE (Wilhelm). Ein Bildnis der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians, Bianca Maria Sforza, von Ambrogio de Predis (In *Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen*, X Band, II Heft) Berlin, 1889.

BONACCI BRUNAMONTI (Alinda). Pietro Perugino e l'arte umbra (Estratto dalla *Rivista Contemporanea*, 1889).

BONOMI (Gius. Maria). Il quadro di Tiziano della famiglia Martinengo Colleoni. Bergamo, Gattaneo, 1888, in 8°, pp. 14.

BOTH DE TAUZIA (Vte). Musée national du Louvre. Dessins, cartons, pastels et miniatures des diverses écoles exposés depuis 1879 dans les salles du premier étage, deuxième notice supplémentaire. Paris, Imprimeries réunies, 1888, in 8°, pp. 203.

CAFFI (M.). Pittori veneziani nel milletrecento. (Nell'*Archivio veneto*, fasc. 69). Venezia, 1888.

CALETTI (G.). Lo stile di Pietro Perugino. Bologna, Tip. Azzoguidi, 1888, in 8°.

CANTALAMESSA (Giulio). Una Madonna di Francesco Francia (In *Lettere ed Arti*, anno I, n. 7). Bologna, 1889.

CAROTTI (Giulio). Pitture giottesche nell'oratorio di Mocchirolo a Lentate sul Seveso (Lombardia): saggio critico. Milano, G. Prato, 1888, in 8°, pp. 12.

CASATI (C.). Dipinti a fresco della cappella regina Teodelinda nella basilica di Monza e il loro restauro. Milano, Varisco, 1888, in 16°, pp. 12.

CENNINI (Cennino). Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa. Uebersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von ALBERT ILG. Neue Ausgabe. Wien. Braumüller, 1888, in 8°, pp. XXIII-188.

COLBACCHINI (Giuseppe). Quattro dipinti di sommi maestri illustrati con note critiche. Bassano, Roberti, 1888, in 8°, pp. 248.

COUGNY (G.). Promenades au Musée du Louvre: La peinture. Paris, libr. de l'Art, 1888, in 16°, pp. 88, con illustrazioni.

EASTLAKE (C. L.). Notes on the Principal Pictures in the Royal Gallery (R. Accademia di B. Arti) at Venice. London, W. H. Allen, 1888, in 8°, pp. 214.

F(abriczy C. v.). Die sogenannte kleine hl. Familie Rafael's im Louvre. (In *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. XII, Heft 2).

FENDLER. Andrea del Sarto's Madonna mit Heiligen aus dem Museum in Berlin. (*Illustrierte Zeitung*, n. 2378, 92 Band.).

FISCHER (Ludw. Hans). Die Technik der Aquarell-Malerei. Wien, Gerold, 1889, in 8°, pp. IV-90, con illustr.

FRANCI (M.). Giorgio Giuliani e la scuola Guidesca: memoria. Roma, Tip. Forzani e C., 1888, in 8°, pp. 12.

FR. (T.). Der wiedergewonnene Andrea del Sarto des Berliner Museums (*Kunstchronik*, 1888, n. 6).

FRIZZONI (G.). Zur Wiederherstellung eines altferraresischen Altarwerkes. Leipzig, Seemann, 1888. (*Zeitschrift f. bildende Kunst*, an. 23, p. 299).

— Die Verkündigung von Francesco Cossa in der Dresdener Galerie, mit Abbild. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1889, n. 7).

FUNGHINI (V.). Scoperta d'un pregevole dipinto a Monterchi (*Arte e Storia*, 1889, n. 3).

GAGLIARDI (F.). Della scuola di pittura napoletana: sua origine e suoi confronti. Napoli, Tip. Gargiuolo, 1888, in 8°, pp. 26.

GATTI (Ang.). La scuola di Michelangelo e la scuola dei Caracci: studio critico. Bologna, stab. tip. succ. Monti, 1888, in 8°, pp. 40.

GIUNTI (Lu.). Piero della Francesca dal Borgo S. Sepolcro: cenno critico. Arezzo, stab. tip. Buonafede Pichi, 1888, in 16°, pp. 20 con tavola.

GOTTI (A.). Del Trionfo di S. Tommaso d'Aquino, dipinto nel cappellone degli Spagnuoli, antico capitolo de' frati di S. Maria Novella in Firenze: breve descrizione. Firenze, Le Monnier, 1888, in 4°, pp. 35.

GHERGHI (Rinaldo). Di un quadro di Simone e Gianfrancesco Toscani da Caldarola nella pinacoteca di Spoleto (*Nuova Rivista Misena*, 1889, n. 6).

GRUYER (G.). Corrège au Musée du Louvre (*La Nouv. Revue*, 1888, 1er novembre).

HEATON (C.). A Concise History of Painting. (Artists' Library). New ed. revised by Cosmo Monkhouse. Bell and Sons, 1888, in 12°, pp. 520.

KLARY (C.). Les portraits au pastel. Paris, 1889. in 18°, pp. IX-96.

LAFENESTRE (G.). La vie et l'œuvre de Titien. Paris, Quantin, 1888, in folio.

LEITSCHUH (Fr. F.). Der Bilderkreis der karolingischen Malerei, seine Umgrezung und seine Quellen. I Theil. Bamberg, Buchner, 1889, in 8°, pp. III.-88.

LUZI (E. P.). Pitture del duomo di Ascoli Piceno (*Arte e Storia*, 1889, n. 3.)

MACMILLAN (H.). Roman Mosaics or Studies in Rome and its Neighbourhood. London, 1888, in 8°, pp. 410.

MANCHEK (F.). Anwendung der Aquarellmalerei auf Holz. Troppau, Gollmann, 1888, in 8°, pp. 16.

MICHAELIS (A.). Zu Raffael's Psychebildern in der Farnesina. *(Kunstchronik*, 1888, 11 october).

MÜLLER-WALDE (P.). Leonardo da Vinci. Lebensskizze u. Forschungen über sein Verhältniss zur florentiner Kunst u. zu Rafael. 1ª Lieferung. München, Hirsch, 1889, in 4°.

MÜNTZ (Eugène). Le prétendu portrait de Pic de la Mirandole à la Galerie des Offices (*Chronique des Arts*, 1888, n. 41).

NIEDLING (A.). Bücher Ornamentik in Miniaturen, Alphabeten etc. In historischer Darstellung das 9. bis 18. Jahrhundert umfassend. 30 Foliotafeln mit erklärendem Texte. Weimar, Voigt, 1888. (Text: 4 S.).

PANCINI (Dom.). Di due dipinti che ora esistono nel coro della chiesa di S. Giorgio di Nogaro. Udine, tip. del Patronato, 1888, in 16°, pp. 14.

PINKERTON (P.). Ludwig Passini. Illustrated. London, I. S. Virtue & C.° (*The Art Journal*, 1889, February).

POGGIALI (P.). Raphael in Rome: a study of art and life in the XVI century. Roma, tip. fr. Centenari, 1889, in 8°, pp. 152.

POHL (O.). Die altchristliche Fresco- und Mosaik-Malerei. Leipzig, I. Heinrich, 1888, in 8°, pp. III-203.

PORTHEIM (Friedrich). Beiträge zu den Werken Michelangelo's (In *Repertorium für Kunstwissenschaft* XII Band, II Heft).

RADCLIFFE (A. G.). Schools and Masters of Painting. With an Appendix on the principal Galleries of Europe. New York, Appleton, 1888, in 8°.

RAHN (I. R.). Die Malereien aus dem Renaissance-Zeitalter in der italienischen Schweiz: I u. II Th. (*Repertorium für Kunstwissensch.*, 1889, Band XII, H. 1 u. 2).

RAVAISSON-MOLLIEN (C.). Les manuscrits de Léonard de Vinci. Manuscrits C. E et K de la bibliothèque de l'Institut, publiés en fac-similés phototypiques avec transcriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables méthodiques. Paris, Quantin, 1888, in fol., pp. 40, fac-sim. 474.

— Pages autographes et apocryphes de Léonard de Vinci. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur, 1888, in 8°, pp. 16, con illustrazioni.

ROUSSEAU (J.). Léonard de Vinci. Bruxelles, Hayez, 1888, in 8°, pp. 18.

SACCARDO (G.). Due avventure tragiche e una abitazione di Tiziano in Venezia. (Nell'*Archivio Veneto*, fasc. 70). Venezia, 1888.

SANTONI (M.). Due pittori umbri sconosciuti *(Arte e storia*, 1889, n. 5).

SCHIAVON (A.). Guariento, pittore padovano del secolo XIV. (Nell'*Archivio Veneto*, fasc. 70). Venezia, 1888.

SERVANZI-COLLIO (Severino). Pitture nella chiesa di S. Giovanni di Urbino, eseguite dai fratelli Lorenzo e Giacomo di Sanseverino. Sanseverino (Marche), tip. C. Bellabarba, 1888, in 4°, pp. 25 con tavola.

SIRO BORANI (S.). Die Wandgemälde in der Chiesa collegiale in Ascona. (*Anz. f. schweiz. Alterthumskunde*, 1888, XXI, 4).

SILVESTRI (O.). Paesaggi: motivi dal vero. Milano, Antonio Vallardi edit., 1888, in 8°, 17 tavole.

SITWELL (F.) Types of beauty in renaissance and modern painting. Illustrated. London, I. S. Virtue & Co. (*The Art Journal*, January and March 1889).

VENTURI (A.). Zwei Briefe von Giulio Romano. Leipzig, Seemann, 1888. (*Zeitschr. f. bildende Kunst*, an. 23, p. 121).

WELCKER (H.). Die Raffaelporträts. Leipzig, Seemann, 1888. *(Zeitschrift f. bildende Kunst*, a. 23, p. 17).

WOLTMANN (A.) und WOERMANN (K.). Geschichte der Malerei, 3 Bd. Die Malerei der neueren Zeit. Leipzig, Seemann, 1888, in 8°, pp. X-1138.

ZIMMERN (H.). Edoardo Dalbono. London, I. S. Virtue & C°. (*The Art Journal*, 1888, pag. 45).

V.

Incisione, Monete, Medaglie e Gemme

BARBIER DE MONTAULT (X). Les médailles du pontificat de Pie IX. (*Revue de l'Art chrét.*, 1888, VI, 4).

FABRICZY (C.). Sur le buste de Mantegna et sur une médaille de Sperandio (*Courr. de l'Art*, 1888, n. 42).

GRIMM (H.). Rudolf Stang's Stich des Abendmahles von Leonardo da Vinci. (*Deutsche Rundschau*, 15 Jahrg. 4 Heft).

GRUYER (G.). Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare, 4-5. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1889, 1er Fév.-1er Mars).

LIPPMANN (F.). The Art of Wood Engraving in Italy in the fifteenth Century. London, 1888, in 8°.

ROBERT (P. Ch.). Le médailleur Sperandio et les médaillons dont il est l'auteur. *(Journal des Arts*). Paris, 1888, in 12°, pp. 24.

VI.

Industrie artistiche, Costume

ANSELMI (A.). Di una mattonella in maiolica della fabbrica di Castelli. (*Arte e Storia*, 1889, n. 9).

CAROCCI (G.). La ceramica a Pavia (*Arte e Storia*, 1889, n. 10).

CASPAR (Ludw.). Mustergültige Möbel der XV-XVII Jahrh. aus Kunstsammlungen, Schlössern und Privathäusern. I Heft. Frankfurt a. M., Zeller, 1888, in fol., tav. 5.

CHARVET (L.). Enseignement de l'art décoratif comprenant son histoire générale, l'étude des caractéristiques des époques, ses procédés industriels et la théorie de la composition décorative. Paris, Librairie des Impr. réunies, 1889, pp. 476, in 4°, avec 1226 figures.

ERCULEI (R.). L'arte antica della ceramica e l'attuale esposizione di Roma. (*Nuova Antologia*, 1889, fascicolo VIII, 16 aprile).

FELDEGG (Ferd. von). Grundriss der kunstgewerblichen Formenlehre. Wien, Pichler, 1888, in 8°, pp. III-265, con 122 fig.

HABERMANN (F. X.). Ornamentale und kunstgewerbliche Sammelmappe: I. Auswahl ornamentaler Motive des XVIII Jahrhundertes. Leipzig, Hiersemann, in 8°, pp. 35.

HAUSER. Grundzüge der ornamentalen Formen und Styllehre. Wien, Hölder, 1888, in 8° gr.

KOLB (H.). Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart, Wittwer, 1888, in fol.

LAUTH (C.). et DUTAILLY (G.). Recherches sur la porcelaine. Paris, impr. Chaix, 1888, in 8°, pp. 93.

LINAS (C. de). Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée: Recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux. T. III, Paris, Klincksieck, 1888, in 8°, pp. VIII-399 con illustr.

LUTHMER (Ferdinand). Gold u. Silber. Handbuch der Edeschmiedekunst. Mit 53 Abbild. Leipzig, E. A. Seemann, 1889, pp. 272, in 8°.

MELANI (A.). Decorazione e industrie artistiche. Milano, Hoepli, 1889, in 16°, vol. II, pp. VII-250.

MENDEL (G. J.). Il tesoro dell'ornato: collezione di scelti ornati di tutte le epoche dell'arte; 85 tavole con testo esplicativo. Roma, Modes e Mendel editori, 1888, in 4°, 21 fascicoli.

MEYER (F. S.). Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik zum Gebrauche für Musterzeichner Architekten. Leipzig, Seemann, 1888, in 8°, I. Heft, pp. 64 con illustr.

MOLINIER (Émile). La Céramique italienne au XV° siècle. Paris, E. Leroux, éditeur, 1889, in 16°, pp. VII-88.

MÜNTZ (E.). Giovanni di Bartolo da Siena orafo della corte di Avignone nel XIV secolo (Nell'*Archivio storico italiano*, serie V, t. II, n. 166). Firenze, 1888.

NILSON (J. E.). Figürliche und ornamentale Decorationsmotive im Style des Rococo. Berlin, Claesen & C.°, 1888, in 4°, 36 tavole.

OAKSHOTT (G. I.). Detail and Ornament of the Italian Renaissance. London, B. F. Batsford, in folio, pl. 100.

OPPENORD (Gille-Marie). L'art décoratif appliqué à l'art industriel: Recueil contenant deux mille motifs avec fragments de consoles, agrafes, cartels, etc. Frankfurt-a-M., Baer & C.°, 1888, in 4°, tav. 120.

PAPADOPOLI (N.). Alcune notizie sugli intagliatori della zecca di Venezia (Nell'*Archivio Veneto*, n. 70). Venezia, 1888.

RACINET (A.). L'ornement polychrome. Cent planches en couleurs, or et argent. Recueil historique et pratique publié sous la direction de A. Racinet. 3° édit., Paris, Firmin-Didot & C.ie, in folio, tav. 100.

SANTONI (M.). Maestro Tobia da Camerino, orafo ed emulo di Benvenuto Cellini (1530-50). Camerino, tip. succ. Borgarelli, 1888, in 8°, pp. 15.

SCHAEFER (C.) und ROSSTEUSCHER (A.) Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters un der Renaissance, nach Orig.-Aufnahmen in Farbendrucke. Berlin, Wachsmuth, 1888, in fol. pp. 36 con 6 tav.

TENNERONI (Annibale). Inventario di sacri arredi appartenenti ai cardinali Bentivegna e Matteo Bentivegna d'Acquasparta. (Nell'*Archivio storico italiano*, serie V, tomo II, n. 167) Firenze, 1888.

THIERRY (G.). La céramique. Paris, impr. Montorier, 1889, in 8°, pp. 191 con illustr.

THÜRLEMANN (B.). Gallerie der dekorativen Kunst. Ausgewählte Sammlung origineller Dekorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler und für die Kunstindustrie. Gesammelt und gezeichnet. I. Zürich, Orell, Füssli & C°., 1888, in 4°, tav. 48.

WATTEAU (Anton). Decorationen und Malereien. Auswahl in 60 Tafeln. Berlin, Wasmuth, 1889, in fol.

VII.

Arte regionale, Guide, Musei ed Esposizioni

A(NSELMI (A.). L'inaugurazione della mostra di ceramica in Roma (*Nuova Rivista Misena*, 1889, n. 6).

— Il restauro della chiesa di S. Medardo in Arcevia. (*Nuova Rivista Misena*, 1889, n. 6).

BACCIOTTI (E.). Firenze illustrata nella sua storia, famiglie, monumenti, arti e scienze. T. IV. (Le piazze). Firenze, Frat. Alinari, 1888, in folio, a fascicoli.

BARBIERI (L.). Crema artistica. Crema. Tip. G. Anselmi, 1888, in 16°, pp. 98. (Bibliot. stor. cremasca, 4).

BEVILACQUA (Gustavo). Sul porto e sull'arco di Traiano d'Ancona. Fabriano, Novelli, 1889.

BUCHER (Bruno). Die Glassammlung des k. k. Oesterr. Museums für Kunst- und Industrie. Geschichtliche Uebersicht und Katalog. Wien, Gerold, 1888, in 4°, pp. IV-134 con 12 tavole.

CAFFI (Michele). Alcuni artisti cremonesi e specialmente maestri di legname nei secoli XV e XVI. Milano, tip. Bortolotti di G. Prato, 1889, in 8°; pp. 13 (Estratto dall'*Archivio storico lombardo*, anno XV, fasc. 4).

CATALOGO delle reali gallerie di Venezia. Venezia, tip. dell'Ancora, 1888, in 16°, pp. 318.

Cavalli (E.). Il real duomo di Lucera monumento nazionale e sue vicende. Lucera, Tip. Urbano, 1888, in 8°, pp. 59.

Descrizione (Nuova) del museo capitolino, compilata per cura della commissione archeologica comunale e pubblicata dalla direzione dello stesso museo. Seconda ediz. riveduta ed ampliata. Roma, tip. dell'accad. dei Lincei, 1888, in 16°, pp. VII-376.

Dinelli (D.). Contrada della Pantera in Siena: relazione storico-artistica sul restauro della Madonna della Manderla, con alcuni cenni storici sull'origine della contrada e delle chiese da essa uffiziate e sulla vita e sulle opere di Iacopo della Quercia: memorie e considerazioni. Siena, Tip arciv. San Bernardino, 1888, in 8°, pp. 33-10.

Du Jardin. Chron. des expositions industrielles. A propos de l'exposition de l'Union des arts décoratifs. Gand, Leliaert Siffer & C.ie, 1888, in 8°, pp. 8.

Frizzoni (G.). Neuer Zuwachs zur Brera-galerie und zum Museo Poldi-Pezzoli in Mailand. (*Kunstchronik*, 1889, n. 2).

Gibelli (A.). Memorie storiche ed artistiche dell'antichissima chiesa abbaziale dei SS. Andrea e Gregorio al Clivo di Scauro sul monte Celio a Roma. Siena, Tip. arciv. San Bernardino, 1888, in 8°, pp. 192 con 23 tavole.

Greenwood (T.). Museums and Art Galleries. London, Simpkim, 1888, in 8°, pp. 434.

Guasti (Gae.). I quadri della galleria ed altri oggetti d'arte del comune di Prato, descritti ed illustrati con documenti inediti. Prato, tip. Giachetti, figlio e C.° 1888, in 16°, pp. 138.

Hugues (C.). Lo stile del duomo modenese e della nuova decorazione dipintavi nell'abside (*Mom. della R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Modena*, 1888, serie II, vol. V.)

Mazzarosa (A.). La pieve di Castelvecchio nella valle Arriana (*Arte e Storia*, 1888, n. 34).

Mazzatinti (Gius.). Documenti per la storia delle arti a Gubbio. (Estratto dall'*Archivio storico per le Marche e per l'Umbria*, 1889).

Melani (A.). Il bello all'Esposizione annuale di Brera. I. Impressione generale. (*Conversazioni della Domenica*, 1888. n. 36).

— Courrier de Milan, (*Courr. de l'Art*, 1888, n. 45).

— Mostra di mobili e tessuti antichi a Milano (*Arte e Storia*, 1889, n. 8).

Mereu (H.). Courrier de Rome. (*Courrier de l'Art*, 1888, n. 45).

Michaelis (A.). Antiken Museen einst und jetzt. (*Allg. Zeitung*, 1888, Beilage 288).

Pasini (chan. Antoine). Guide de la basilique de S. Marco à Venise. Schio, stab. typ. L. Marin, 1888, in 16°, pp. XIII-331 con tavola.

Poggi (Vittorio). La chiesuola di S. Pietro in Albisola superiore (*Arte e Storia*, 1889, n. 3).

Ragnau (H.). L'Exposition Vaticane. (*Le controverse et le contemp.* 1888, 15 nov.).

Relazione della Commissione nominata dal municipio per l'acquisto degli oggetti del museo Varni. Genova, Pagano, 1888, in 4°.

Retrosi (E.). Esposizione di ceramica in Roma (*Arte e Storia*, 1889, n. 12).

Rigoni (C.). Catalogue of the royal Uffizi Gallery in Florence. Florence, printed by the Cooperative Printing Association, 1888, in 8°.

Saeulen u. Spitzbogen von der Casa Mulazzani zu Venedig. (*Formenschatz*, 1888, 8-10).

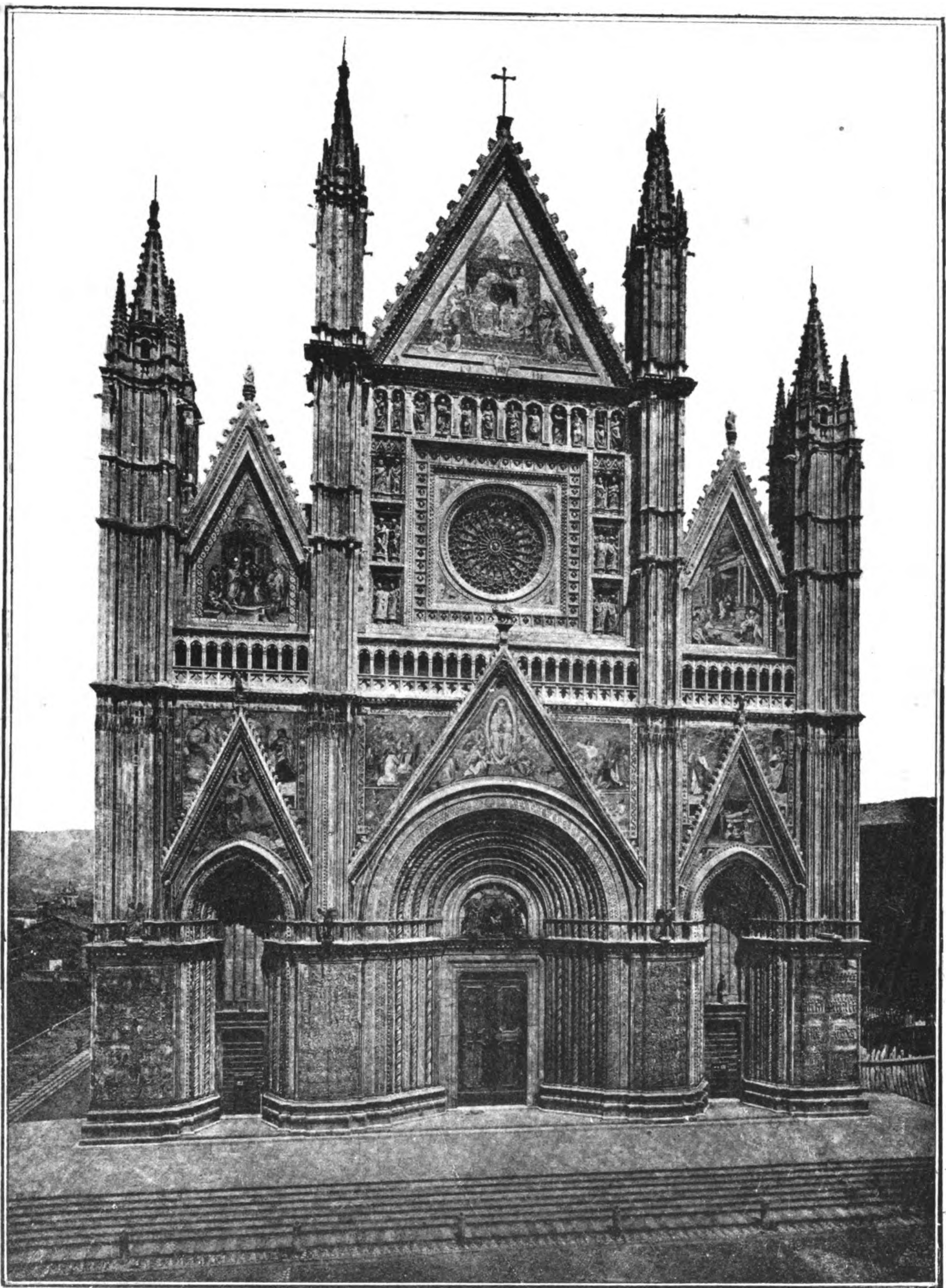
Stiassny (Robert). Altdeutsche und Altniederländer in oberitalienischen Sammlungen (in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XI Band, IV Heft).

Tedeschi P. Il duomo di Pola. (*Arte e storia*, 1888, n. 23).

Venturi (A.). La mostra d'arte antica a Bologna. (Nella *Rassegna Emiliana*, a. I, fasc. VII), Modena, 1888.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Edit. Laziale



Lit. Danesi

FACCIATA DEL DUOMO D'ORVIETO

Archivio storico dell' Arte

LA FACCIATA DEL DUOMO D'ORVIETO

I.

Lorenzo Maitani e i primi disegni



IL NUMERO degli antichi disegni della facciata del duomo di Orvieto rimasti ancora nell'ufficio dell'Opera fino al 1825 ammontava a tredici. Oggi se ne conservano solamente tre che peraltro sono importantissimi, perchè proposti allo studio dell'artista e del critico somministrano osservazioni nuove intorno all'origine della facciata e fanno una luce grande sulla storia della sua costruzione e del suo compimento. Presentare agli studiosi i primitivi disegni, accompagnarli con una esatta notizia delle fasi di costruzione desunte da una serie di documenti inediti, vale quanto rifare la storia della facciata.

Le nuove questioni che emergono da tale studio mi hanno condotto a resultati diversi da quelli comunemente conosciuti intorno al primo architetto. Uno scrittore francese, il signor Mereu, che si trovava qualche anno fa in Orvieto, fece suoi questi resultati in un articolo del giornale l'*Art*, [1] contentandosi di dire che erano già stati messi fuori « timidamente. » Ora che le osservazioni non sono più nuove, posso esporle meno timidamente; e mi propongo di tracciare la storia della facciata sopra i documenti da me raccolti con lo studio di molti anni. Dall'esame dei disegni passerò a indicare le date della costruzione; accennerò alle varianti dei successivi tempi; quindi parlerò a parte a parte delle diverse opere di scultura, di mosaico e di altre ornamentazioni, notando quelle scomparse e cadute, di ognuna riferendo l'autore e tutte le altre notizie utili in genere all'erudizione storica e artistica e necessarie per avere da ora in poi una guida sicura a continuare i restauri. Ma prima di tutto conviene ricordare Lorenzo Maitani, e raccoglierò tutte le memorie che concernono un sì grande architetto pochissimo conosciuto, mettendole a confronto coi più antichi ricordi del duomo di Orvieto.

Lorenzo Maitani nacque in Siena da un Vitale di Lorenzo soprannominato Matano, maestro di pietra e di legname, e da una donna Gemma, abitanti nella parrocchia di San Pietro a Ovile. Il ch. comm. Milanesi arguisce la sua nascita nell'anno 1275 circa. [2] Aveva casa in Paganico, tolta a pen-

[1] H. MEREU, *Le dôme d'Orvieto* (nel giornale l'*Art*, XIV année, nn. 573-574, 1er et 15 avril 1888).

[2] MILANESI, *Documenti per la Storia dell'arte senese*, Siena, Porri, 1854-1856, vol. 1, pag. 173.

sione dalla Repubblica nel 1295 per il capitano di Castelfranco.[1] Nel 1302 sposò una madonna Niccolina che gli diè figliuoli noti a noi nelle persone di Antonio Vanne, Cecco e Vitale. Quando egli si recasse per la prima volta in Orvieto non si conosce. Certo è che vi metteva stabile dimora nell'anno 1310 per sostenere il carico di capomastro di tutti i lavori dell'Opera del duomo. Prima di quel tempo egli vi andò, richiesto dal comune molte volte, per porre riparo alla fabbrica, la quale minacciava rovina. Si apprende dal documento del 1310[2] che innanzi a quest'anno il Maitani ebbe rivolte le cure a rafforzare la chiesa, e che per questo gettò archi e speroni. Sono quelli a rinfianco dell'abside e della tribuna, resi utili dappoi per innalzarvi di sopra le due cappelle, quella del Corporale e la Nuova. Consolidata con tali rinfianchi, vi fece il tetto e le decorazioni;[3] quindi disegnò la forma e la figura della facciata che era ancora da farsi, e a tutti gli altri lavori e ornamenti pose l'ingegno, esercitandone di continuo la valentia. Della quale soddisfece per modo, che si mostrava in cospetto del popolo orvietano l'opera bella con orgoglio cittadino e il merito dell'artefice segnalavasi pubblicamente, come quello che era tutto intento a farla sollecitare e a moderarne la spesa: e tanto s'infervorava da proporsi di trapiantare la famiglia in Orvieto e fondarvisi per tutto il tempo avvenire. L'ufficio della fabbrica ottenevagli dal consiglio dei consoli ai 16 settembre di quell'anno un decreto a soddisfarne la perizia e virtù, e a vantaggiare al tempo stesso e fabbrica e comune. Eletto capomastro generale, allo stipendio che aveva, quando fu levato di Siena, di tre tornesi al giorno, fu aggiunta la provvisione di dodici fiorini d'oro all'anno e la gratificazione di tre fiorini più ad ogni nuovo camarlingo del duomo che si succedeva di sei mesi in sei mesi.

Correvano allora tempi di ferro e di fazioni. Il porto d'armi era proibito rigorosamente dappertutto per togliere o almeno per diminuire le occasioni a rompere in sangue. Il Maitani fu privilegiato a cinger armi senza pena, così per la città come per i borghi, in ogni ora e tempo. Diverso trattamento toccavano i forestieri dai cittadini, leggi differenti regolando non pure gli atti degli uni e degli altri, ma gli atti dei cittadini rapporto a quelli. Per il Maitani si derogava, ordinandosi che le offese fatte a lui nella persona e nella roba raggiungessero quel maggior grado di pena che colpiva l'offensore del « civis » di fronte all'offensore del « forensis » a forma del Costituto in diritto penale. Egli avrà desiderato avere mano libera nei lavori e non sapersi obbligato a chiedere ad ogni poco aiuti e sussidii di persone: ebbe però arbitrio intero di tenere quanti scolari volesse, atti a disegnare a lavorare di figure e incidere marmi per la facciata. Gli offrirono anche la cittadinanza: ed egli per ricevere quest'onore non volle venir meno all'obbligo del costituto orvietano, per il quale s'imponeva al nuovo cittadino un acquisto di stabili in città per un determinato valore. Sicchè fu donato della civilità orvietana e francato da ogni gravezza e da pubblici servizi sì reali che personali, e non per dieci anni solamente, come si accordava per il solito, ma per lo spazio di quindici anni e per altri quindici dappoi.[4]

Di siffatto onore, che era il massimo nei nostri liberi comuni, gli orvietani insignirono maestro Lorenzo, prendendone esempio dai senesi, i quali nel 1284 per ricompensare i servigi che al duomo di Siena recava Giovanni pisano, lo fregiarono della cittadinanza, esonerandolo da imposte e gravami, al modo stesso che Roma esonerò il grande Arnolfo, e Firenze Arnolfo e poi Giotto, e come più tardi fece Venezia per il Tiziano e per il Sansovino.

Studiando i documenti dell'Opera si conosce che tutta la cura del senese era rivolta alla facciata. Alla Montagnola e a Montespecchio di Siena mandò a cavare i marmi neri, da Carrara fece venire i bianchi: gli ordinò anche a Montepisi, a San Gemini, a Roma, ad Albano. Fece segare gli alabastri a Sant'Antimo presso Montalcino. Squadre di artefici teneva non pure a Siena, ma a Corneto, ad Amelia, Albano e Roma; a Roma sopratutto, donde i marmi lavorati venivano per la via del Tevere fino a Orte e da Orte arrivavano con carri tirati da bufali. A capo della

[1] « Item (1295, luglio 18) XIJ lib. die dicta magistro Matano pro pensione unius domus quam habet in Paganico, in qua moratur dominus Bernardus Capitaneus in Castro Franco pro pensione sex mensium vid. a kal. junii usque ad kal. januarii per apodixam Novem » (R. Arch. di Stato in Siena, Biccherna *ad an.* c. 83).

[2] MILANESI, op. cit. I, doc. 25, p. 172 e LUZI, *Il duomo d'Orvieto*, Firenze, Le Monnier, 1866, doc. I, p. 328.

[3] Nella campata sesta del tetto a contare dalla porta si legge: « MCCCXXVII. Mastro Lorenzu fece fare questi quatro chavalli de legnio. »

[4] Vedi LUZI, op. cit. docum. X, p. 345.

loggia dei lavoranti pose maestro Lapuccio: a quelli che se ne stavano nelle cave dispersi in più luoghi prepose Ramo di Paganello, scultore senese stato ad apprendere l'arte oltremare, divenuto così eccellente, che una memoria del tempo nel duomo di Siena lo dice uno dei buoni intagliatori e scultori del mondo. Egli lavorava fin dalle prime in Orvieto, dove si trova ricordato già dal 1293. [1]

La fama che correva del Maitani lo rese desiderato ai vicini e lo adduceva alcun tempo in Perugia. Ambasciatori di quel comune recavansi a richiederlo premurosamente agli orvietani il 13 luglio 1319. [2] Era venuta a mancare l'acqua, trent'anni dopo la sua derivazione, alla maggior fonte perugina. Il Maitani con Angelo da Orvieto fonditore, con altro maestro Angelo e con certo Stefano, tutti orvietani, furono invitati a dare parere. Ma egli col fratello Ambrogio fu trattenuto e allogato in qualità di capomastro della fonte. Sappiamo che nel 1322 l'acqua tornava a zampillare e riversavasi con meraviglia dei perugini dalle tre conche di piazza, facendo la via dei nuovi altissimi archi, tanto ammirati nel secolo scorso dal celebre Boschovich, dice lo storico Bonazzi, e che oggi possono attribuirsi senza fallo al nostro Maitani. Egli attese ancora in Perugia ad altri lavori principali come soprastante generale delle pubbliche opere perugine. Si volse specialmente alle fortificazioni, ed esaminò le porte di Santa Susanna e di Sant'Angelo, la rocca ed il castello di Castiglion Chiusino, e della rocca di Castel della Pieve fornì tutto l'ordine del muramento descritto in una cedola oggi scoperta e pubblicata dal prof. Rossi. [3] Come Lorenzo, così fu occupato Vanni suo figliuolo con Ambrogio ridetto in tutte le opere di maggior rilievo civili e militari di quel comune, massime nella guerra di Perugia con Spoleto.

Maestro Lorenzo faceva innanzi e indietro non solo la via di Perugia, poichè fisso non vi stette lungamente, reclamato dagli orvietani, i quali nel settembre 1321 andarono a rilevarlo; ma forse potè anche recarsi in Todi, dove una lunga e costante tradizione gli attribuisce la bellissima porta di San Fortunato. Atteso in Siena, vi si recava l'anno seguente per opinare intorno all'opera aggiunta alla fabbrica di quell'incantevole duomo. Esaminò fondamenta e colonne del nuovo edificio, e raffrontato il nuovo col vecchio fece rilevare le sproporzioni per modo che fu parere suo e degli altri chiamati con lui di sospendere piuttosto che proseguire l'opera intrapresa: e facevasi a proporre lo innalzamento di una nuova chiesa « bella, grande e magnifica, le cui giuste proporzioni di lunghezza, altezza e latitudine si unissero con tutti i fulgidi ornamenti a renderla sì decorosa e solenne da benedirvi (sono le sue parole) e degnamente collaudarvi in gloria di inni e cantici il Cristo con la Madre a perpetua protezione e onore del comune di Siena. » [4]

Gli orvietani ebbero, a quanto pare, qualche timore di perderlo; o che lo vedessero di frequente richiesto altrove o che egli levasse qualche doglianza. Si trova in consiglio deliberato, per proposta degli ufficiali dell'Opera, che egli restasse fermo a fare il lavorio e dovesse avere tutto quel salario che gli era stato promesso dapprima, rimettendo a quattro buoni uomini di provvederlo della indennità per il tempo passato. I buoni uomini un mese dopo stabilivano di dargli in compenso trenta staia rase di grano all'anno per dieci anni. Questo dicevano di fare perchè non avesse motivo di dolersi e non pensasse a ritrarsi e a lasciare l'opera. Alle quali premure egli corrispondeva perfettamente; e nel seguente anno 1323 compiacendosi dei privilegi ottenuti fin dal 1310, affinchè terminando i quindici anni di legge non gli venissero a mancare gli antichi benefici, s'indusse da sè medesimo a chiedere la conferma, accordatagli con gli stessi emolumenti, con le immunità, le franchigie e i privilegi di prima. [5] Però nel 1324 lo troviamo a dirigere e a lavorare i mosaici nella fornace di vetro posta presso la porta del vescovado, dove erano suoi principali operai Consilio e Ghino da Monteleone. [6]

Anche poneva mano ad altre opere che si andavano facendo in diversi luoghi della città. Nell'anno 1325 restaurandosi la fonte di piazza, una fonte dell'anno 1277, faceva lavorare la colonna di pietra, sulla quale dovevano riposare due belle tazze di bronzo, donde l'acqua ricadeva abbon-

[1] Della Valle, *Storia del duomo di Orvieto.* Roma, Lazzarini, 1781, pag. 263.

[2] Arch. del comune di Orvieto, Rif. *ad an.* c. 121.

[3] *Giornale di erudizione artistica pubblicato a cura della R. Commissione conservatrice di belle arti nella provincia dell' Umbria.* Perugia, Vol. II. fasc. III. pagina 58 e seg.

[4] Milanesi, op. cit. I, 186.

[5] Arch. del comune di Orvieto, Rif. *ad an.* c. 75.

[6] Milanesi, op. cit. I, 198.

dante e limpida nella vasca sollevata per alcuni gradini dal suolo.[1] L'arcidiacono orvietano Albèri, che nello studio perugino fu maestro a Francesco Piccolomini, la fece poi a sue spese tôrre via nel 1517 per liberare la piazza, secondo lui, da una sconcezza, essendo la fonte come cosa vecchia divenuta logora e monca: ciò per ricordo della sua nuova dignità di vescovo di Sutri, assuntovi dal Piccolomini divenuto papa col nome di Pio III, unica promozione di quel pontificato di pochissimi giorni.[2] In questo tempo il Maitani era chiamato anche a racconciare il palazzo del comune, sede allora del podestà, oggi residenza municipale rifatta intieramente dall'architetto Scalza con grandiosa ornamentazione in pietra che comincia a sentire di barocco. La sua più antica costruzione deve risalire al secolo XI. Nel XIV i nuovi bisogni del comune, ampliato di giurisdizione e di credito di fuori ed accresciuto di istituzioni e di uffici di dentro, rendevano necessario rifarlo. Se ne ottenne deliberazione nel 1320.[3] Prima si riattò il portico sotto il campanile di Sant'Andrea nel 1324:[4] quindi si murò nelle stanze del podestà che frattanto andette a stare nel palazzo Monaldeschi (1327):[5] finalmente nel 1329 s'innalzò la sala di sopra[6] e nel 1332 il balcone.[7] Il Maitani fu eletto capomastro e soprastante a tale opera agli 11 settembre 1327, come l'anno innanzi era stato proposto a tutti i ripari e alle fortificazioni delle rupi e delle porte della città.[8] Quindi potrebbe bene attribuirglisi il bell'antemurale a due archi a sesto acuto sotto porta Rocca, di sì bell'effetto ai riguardanti che nulla più. Nel duomo e nella nostra facciata ultima cosa sua, di che ci sia rimasta memoria, è l'aquila in bronzo, emblema di San Giovanni, che con gli altri simboli evangelistici sormonta il grande basamento della fronte:[9] e gli bastò l'animo di fondere sì bene che (dice il p. Della Valle[10]) poche cose in questo genere vedonsi di quei tempi migliori di questa. Si vede che il Maitani non era solamente grande architetto, ma pittore e scultore, come gran parte dei maggiori genii d'arte, Giotto, Leonardo, Michelangelo, Raffaello. La vita gli venne meno quando stava per gettare gli angeli che sostengono le cortine del padiglione della Vergine sopra la porta di mezzo. Accadeva la sua morte nel giugno 1330.[11] Manca dai registri della fabbrica del duomo propriamente quel quaderno che al mese in cui cadde estinto il Maitani concerneva: così non sappiamo il giorno, nè altro che gli si riferisca. La perdita di tanto uomo dovette accorare i cittadini e tenerli in ansia per l'avvenire di quel monumento insigne di loro pietà, come di loro gloria municipale. Quindi vediamo sotto la data dei 26 giugno adunarsi i savi deputati a ciò: a consultare cioè perchè la chiesa non soffrisse interruzione o impedimento, ma si portasse al fine desiderato. Proposti due soprastanti in cambio di uno, furono tutti due eletti. A capomastro si volle uno dei figliuoli del celebre maestro: fu scelto Niccola, ma si aggiunse che se i signori Sette del comune e il vescovo conoscessero sufficiente l'altro ancora, cioè Vitale, vi fosse anche egli per sei mesi, e coll'uno e l'altro anche maestro Meo. Questi era condannato e bandito per omicidio: ebbe sospesa la condanna per dieci anni.[12] Ci si vede, per tutto questo, una grande premura di riprendere ad ogni costo l'opera interrotta per la morte dell'architetto, non meno che il pensiero grave di provvedere a un successore: quindi nomina di due soprastanti insieme, incertezza a scegliere un capomastro, e in cambio di uno, eletti due e tre ad una volta. Madonna Niccolina vedova del Maitani sopravvisse al marito fino al 1337. Volle nel suo testamento lasciare un ricordo di sè, legando all'Opera del duomo.[13] Degnissimo atto che merita essere ricordato con ammirazione. La gratitudine dei posteri notava il nome del Maitani non solo come insigne e nobilissimo artista, ma anche come cittadino esemplare che professava l'arte per l'arte e non per lucro. I soprastanti nel 1421 lo proponevano a modello per i maestri da venire: « exemplo summentes et menti reducentes digne memorie et famose industrie magistrum Laurentium condam Senensem ipsius contemplande Ecclesie

[1] Arch. dell'Opera del duomo, Cam. I, c. 259.

[2] *Diario di Tommaso di Silvestro*, ms. nell'Arch. del comune, *ad an.*

[3] Arch. del comune, Rif. *ad an.* c. 58 (rosso).

[4] Ivi, Rif. *ad an.* c. 18t.

[5] Ivi, Rif. *ad an.* c. 10.

[6] Ivi, Rif. *ad an.* c. 21t.

[7] Ivi, Rif. *ad an.* c. 127.

[8] Ivi, Rif. *ad an.* c. 78t.

[9] Arch. dell'Opera, Cam. II, c. 85.

[10] Della Valle, op. cit. pag. 107.

[11] L'ultimo ricordo del Maitani è del 2 giugno 1330 (Luzi, op. cit., pag. 348).

[12] Luzi, op. cit. pag. 349.

[13] Arch. dell'Opera, Cam. II, 1337. giugno 28.

constructorem primevum, qui parvo contentus stipendio tam mirabilis operis et formosi vocatus est Cephas. »[1] La vedova di lui continuava ad amare l'opera veramente mirabile del marito e la volle aiutare col suo obolo.

Vitale Maitani nel 1350 prendeva da solo la direzione di tutti i lavori,[2] seguitando le vestigia del padre: e fu grande ventura per il monumento che non cadesse così a mano di novatori.

Ma il nome del Maitani in breve andare quasi perdevasi in oblio. A rinverdirne la memoria gli ufficiali dell'Opera gli dedicarono molto tempo dopo una lapide, non una statua, come disse l'illustre comm. Milanesi.[3] Ora, grazie agli studi del Della Valle prima, poi del Milanesi e del Luzi, non si può pensare al duomo di Orvieto senza associarvi il nome di Lorenzo Maitani.

Dopo questi cenni, desunti dalle scarse memorie del tempo, vediamo la parte, non bene e completamente determinata fin qui, che il Maitani ebbe nella erezione del sacro edifizio.

È noto il prodigio di Bolsena, piccola terra della antica dizione orvietana, e lo strepito che levò nella Cristianità, percui fu istituito il « Corpus domini » e la solenne processione del Sacramento. Un sacerdote celebrando sull'altare di santa Cristina martire volsiniese vide stillare e spandersi dall'ostia divina tanto sangue che le sacre suppellettili ne andarono intrise (1263). Urbano IV pontefice teneva allora la corte in Orvieto. Ordinò che il corporale, che portava impresse le orme del miracolo in venticinque macchie sanguigne colla figura del Redentore, da Bolsena si trasferisse in Orvieto, nella cattedrale. Per questo avvenimento che doveva poi ispirare il pennello di Pietro Perugino e di Raffaello, l'animo degli orvietani si accese al desiderio di innalzare dalle fondamenta una nuova chiesa degna di serbarvi quel prezioso lino che il papa affidava alla loro custodia.

Il vescovo messer Francesco da Bagnorea ne fu il promotore. A suo impulso e col danaro raccolto non andarono molt'anni che un nuovo e magnifico tempio sorgeva dedicato alla Vergine;[4] magnifico perchè se il gotico pensiero di Riccardo primo portava che le chiese dovessero sopravanzare la sommità di ogni altra fabbrica, per le chiese cattedrali dovevasi superare ogni altra chiesa. In Orvieto già due chiese, di San Francesco e di San Domenico, erano sorte alla gotica, monumentali. Il duomo doveva di gran lunga lasciarle tutte indietro. Fu prescelto il luogo nel sito più sacro, più venerato della città. Ivi sorgevano la chiesa di Santa Maria detta la Prisca, o del vescovado, e la chiesa di San Costanzo, ambedue parrocchie, ambedue antichissime, già quasi cadenti, quasi abbandonate.

Il clero sollevò querele per queste costruzioni, perchè le parrocchie dovevano riunirsi in una. Il vescovo tentò provvedere nell'anno 1284 con determinare e stabilire proventi e collazioni.[5] Le querele crebbero quando si dovevano demolire le camere dei canonici per far luogo alla nuova chiesa. Allora il vescovo s'interpose a compensare i canonici del danno per la perdita delle camere e del chiostro del capitolo. Ne seguì un atto di convenzione nell'anno 1285. Questi atti sono molto importanti per noi, poichè in quello del 1284 è detto « da lunghissimo tempo essersi ormai trattato di edificare questa chiesa » (« diutius tractatum est ») e nell'altro del 1285 « essersi stabilito dal consiglio della città » (« stabilitum per Consilium Civitatis »).

Gli atti consiliari di questo tempo mancano negli archivi, ed è qui un danno grande per la storia dell'arte. Ma il ricordo autentico del 1285 mostra senz'altro che il decreto pubblico era

[1] Statuti della Fabbrica, manoscritti nell'Archivio dell'Opera.

[2] Milanesi, op. cit. I, 198.

[3] La lapide originariamente murata nel lato esterno dietro la facciata, di fronte al palazzo del papa, è stata rifatta e collocata dentro la chiesa in questi ultimi anni, e dice così:

Edat lapis hic nomen pene | obliteratum | Laurentius Maytani Senensis primus mirifici | huius operis magister post diutinos in | eodem impensos labores ab Urbevetana | Republica praemiis abunde cumulatus | obiit anno Mcccxxx.

La distribuzione delle linee è stata variata da questa che è conforme alla primitiva.

[4] « Eius impulso et aere etiam collato novum magnificumque templum erigi est coeptum » (Vedi Marabottini, *Catalogus episcoporum Urbisveteris*, Roma, Tani, 1650.

[5] Atto de' 22 giugno 1284, Arch. capit. cod. di S. Costanzo, c. 512.

innanzi a tale anno. A quale anno potrebbe esso appartenere? Non si potrà asserire con precisione; ma se nel 1285 già si rivelano le testimonianze delle pie largizioni dei fedeli nei testamenti, [1] non si potrebbe pensare che il comune, per la stretta unità che era nel cuore dei cittadini in quei tempi, si tenesse indietro, indifferente alle manifestazioni dei cittadini stessi: come non pare ragionevole che si facciano legati alla maggiore opera volta al culto senza esservi il consentimento dell'autorità pubblica necessario a dirizzare le disposizioni altrui al loro fine. Dunque se «da lungo tempo erasi trattato di edificare questa chiesa e l'aveva stabilito il consiglio» dobbiamo risalire un poco innanzi all'anno che questo dicevasi; un poco innanzi alle prime manifestazioni delle ultime volontà dei cittadini.

Non importa se anche dopo il 1285 le doglianze dei canonici non fossero per anco sopite, e se nel 1288 a cagione di quelle gli apparecchi restavano o rallentati o anche sospesi. Apparecchi si erano fatti e si facevano. Da libri pubblici che esistevano fino al secolo passato appariva sotto la data del 6 aprile 1288 che « tempore Capitanerie et Potestarie magnifici et potentis viri D. Gentilis de filiis Ursi » il camerlengo della città ebbe a pagare per il carreggio di centoquarantatrè some di pietre « pro opere Sancte Marie populi et comunis Urbisveteris. » « Fomentati alcuni canonici di quel tempo (dice una memoria inedita scritta nel secolo scorso) dalla diabolica soggestione, impugnarono costantemente al publico, sotto vari pretesti e difficoltà, la cessione della loro chiesa ed annessi, benchè si offerisse di sborsar loro l'equivalente. Ciò però nonostante non si trascurava dalli signori Capitano e Potestà del popolo Orvietano.... di porre all'ordine tutti li preparativi necessari o di far raccorrere da ogni luogo gli opportuni cementi che abbisognavano secondo il disegno e pianta fatta. » Sappiamo che avutosi ricorso a papa Niccola IV, fu sollecitato con frequenti ambasciate a porre di mezzo la sua autorità per far posare la controversia: che il pontefice la tolse veramente a sè, e mandò il suo camerlengo, e ridusse per tal via le parti in concordia, facendole venire a patti che hanno la data del 6 settembre 1290: che finalmente a soddisfare a lungo desiderio, egli stesso moveva da Rieti per Orvieto. Il giorno 13 novembre 1290, giorno dedicato a San Brizio, nella pubblica esultanza, augurava il pontefice alla cominciata fabbrica solennemente, e poneva la pietra e benediva con rito splendidissimo alle fondazioni, presente tutto il popolo, il fiore della nobiltà e della signoria feudale. [2]

Ora che conosciamo la storia delle origini è lecito domandarsi, se di un'opera sì lungamente desiderata, preparata con tanta industria, già dal pubblico decretata e favorita, possa supporsi che non ne fosse concepito il disegno. Le espressioni « nobilis et solemnis » usate per la nuova chiesa nel 1288 non si potrebbero riferire alle sue grandi proporzioni che già potevano venirsi tracciando nell'area occupata. Nobiltà, solennità non si confondono colla vastità e grandezza, ma suggeriscono piuttosto l'idea di un monumento che si veda in figura bello e grandioso. [3]

Se, come in Firenze, così altrove, in quei tempi, in cose di questo genere la massima era: « non doversi intraprendere le cose del comune se il concetto non è di farle corrispondenti ad un cuore che vien fatto grandissimo, perchè composto dell'animo di più cittadini uniti insieme in un sol volere; » non potevasi lasciar passare molto tempo senza dare una forma visibile a tutti con un disegno dell'opera prima di intraprenderla. Alle espressioni citate di nobile e solenne seguitarono quelle « ad instar Sanctae Mariae maioris de Urbe. » [4] Ecco dunque non solo l'idea di un disegno bellissimo, ma di un tempio nella sua forma; come una basilica romana, come la basilica di Santa Maria Maggiore di Roma. Non credo che in questo modo piuttosto che in un altro,

[1] Si può vedere il testamento di Orlando del fu Ranucio di Gozio in data 25 marzo 1285 (Arch. vesc. Cod. C. c. 781).

[2] *Le antiche cronache di Orvieto*, edite dal Gamurrini nell'*Archivio Storico Italiano* (Serie V. Tomo III) dicono che il papa discese nei fondamenti il 15 novembre, 1290 posando la prima pietra insieme col cardinale Latino che lesse l'indulgenza. Ma tutte le altre memorie riferiscono la cerimonia al giorno 13 di quel mese. Si facevano i preparativi dello scavo per porre la pietra fin dal luglio dell'anno 1288 (Vedi Luzi, op. cit. pag. 319)

[3] Della Valle, op. cit. pag. 242.

[4] Della Valle, ivi.

quando così dicevasi, dovesse concepirsi la chiesa; ma che in siffatta maniera si esprimesse non già il concetto astratto, bensì il progetto dell'edifizio rappresentato agli occhi del pubblico su disegni in pergamena.

L'idea era stata ventilata da un gran pezzo: il consiglio l'aveva deciso: la fabbrica nobile e solenne a modo di Santa Maria Maggiore doveva definirsi, perchè tale appariva dai disegni. E anche, perchè come Santa Maria Maggiore? Perchè questa basilica si era allora per l'appunto rifatta, e rifatta veramente magnifica, per ordine di papa Niccola IV. Questo pontefice la preferiva a tutte le altre basiliche di Roma. Vi faceva lavorare un celebre senese, frate Giacomo da Torrita, il quale decorando di mosaici la tribuna la rendeva tanto splendida da destare facilmente il desiderio di imitarla. Un superbo palazzo vi fece costruire a lato: non altrove che in quello desiderò morire e non volle cercare migliore riposo alle sue ossa che nella sua Santa Maria. Ripensando noi pertanto come Niccola IV conoscesse bene Orvieto e l'amasse forse fin da quando vi aveva ricevuto in pubblico concistoro il cappello cardinalizio; che fu protettore caldissimo delle arti e sopratutto devoto alla Vergine, alla cui gloria decorava di splendide opere il tempio liberiano; che dette impulso alla fabbrica della nuova chiesa cattedrale di Orvieto, si spiega come egli avesse a cuore la nostra fabbrica; e gli orvietani lieti poi che nel 1290 quel medesimo papa, composte tutte le differenze col clero, benedicesse alle murazioni e spingesse innanzi i lavori col suo incoraggiamento, lo avessero eletto alle cariche di capitano di popolo e di podestà del loro comune.

Riassumendo il detto fin qui entro le due date dal 1263, apparizione del miracolo di Bolsena, al 1290, cerimonia della fondazione della chiesa, ci è facile pensare che prima del 1285 la mente di un uomo d'arte dovesse studiare un progetto a vestire delle forme del bello architettonico il desiderio che moveva tutti i cuori dei cittadini.

Chi fu quest'uomo d'arte? Fu egli Lorenzo Maitani di Siena?

Benchè lo asseriscano i compilatori dello Statuto del 1421, benchè lo confermi la memoria posteriore di una lapide senza alcuna importanza storica, non mi pare oggi si possa ripeterlo cogli scrittori e illustratori del duomo dal p. Della Valle al Luzi. Se il Maitani nasceva, secondo il Milanesi, intorno all'anno 1275; se il Maitani fu chiamato a riparare la chiesa che minacciava rovina; se le riparazioni fatte da lui, se tutte le opere sue già eseguite e quelle che gli rimanevano a fare erano nel 1310 noverate davanti al pubblico consiglio con molto studio a fine di indurlo ad allogare il Maitani stabilmente e ad accordargli stipendi onorevoli, come si sarebbe trascurato di ricordare che la struttura del duomo era cosa sua, quando veramente l'idea tipica fosse appartenuta a lui? E se egli fosse stato il primo architetto, avrebbero gli orvietani continuata la fiducia in colui che non aveva saputo dare le giuste proporzioni alla fabbrica? Ponendo mente alle memorie intorno al Maitani, mi pare di vedere che la sua reputazione cominciasse come costruttore, quale era stato anche suo padre. Gli orvietani prima del 1310 lo richiesero più volte per sostenere la chiesa pericolante: i perugini lo dimandarono per le costruzioni necessarie a ricondurre l'acqua in città: i senesi lo ricercarono di pareri per la solidità della fabbrica del loro nuovo duomo. Sempre chiamato a riparare. Trovando che in Orvieto era da eseguire la facciata, ne offrì il disegno e vi pose tutto il suo amore. Opera come era tutta nuova da farsi, egli, allora che fu stabilita, per dedicarvisi tutto, rinunziò alla sua patria, si fermò in Orvieto e ne divenne cittadino. In somma egli arrivò quando l'edifizio della chiesa era già sorto: attese a reggere e compire il lavoro di un altro, il lavoro cominciato molto prima del 1290; poichè la data delle fondazioni solenni non va intesa come principio di murazione. Anche a Firenze la benedizione della pietra di Santa Maria del Fiore si faceva più tardi del 1294, quando anzi, avanti ancora si andava già costruendo.

Nell'investigare il nome di uno che potesse precedere il Maitani, è facile fermarsi a frate Benvignate, monaco benedettino - silvestrino di Perugia, che troviamo occupato in Orvieto nel duomo. Egli ebbe mano, a quanto pare, ai principali lavori della sua patria. La celebre fonte, il palazzo dei priori, il duomo stesso di Perugia venivano su allora. L'acquedotto è opera sua. E forse l'acquedotto perugino gli die' occasione di praticare cogli orvietani e di usare con loro anche per i lavori del duomo. Poichè nel 1277 si costruiva l'acquedotto anche in Orvieto da maestro Buoninsegna da Venezia, e i perugini quell'anno stesso lo invitavano istantemente alla loro città a dirigere l'opera

che era affidata a frate Benvignate soprastante della medesima. Sollecitato dal frate a venire, egli indugiava e finalmente scriveva non potersi per niente assentare da Orvieto, e consigliava si procedesse oltre nell'opera dal monaco. Perciò frate Benvignate fu dal consiglio di Perugia incaricato di procedere innanzi senza la presenza del Buoninsegna. Poco più tardi a cura del monaco s'acquistava in Orvieto il piombo per i cannelli di quell'acquedotto perugino. [1] Non molto tempo dopo ecco apparire fra Benvignate nella fabbrica del duomo di Orvieto. Egli aveva titolo di operaio, e gli fu data balìa di mettere manovali, scegliendoli a preferenza fra gli orvietani, se idonei. Il più antico libro dei consigli del comune riporta nelle prime carte dell'anno 1295 la conferma di Benvignate a questo ufficio come avevalo ottenuto in avanti. [2] L'anno della sua prima condotta non è determinato. Quindi agli 11 marzo 1300 i sette consoli delle arti preposti al governo della città dovendo eleggere un buono e legale uomo che soprastasse all'opera di Santa Maria e facesse sollecitare i maestri e li facesse lavorare, « facto diligenti scrutinio inter ipsos magistros », trovarono essere utile fra Benvignate, e lo elessero a risiedere in detta opera coi maestri e a farli attendere al lavoro. [3] Non sappiamo per quanti anni rimanesse ancora dal 1300 in qua. Forse egli dovette cessare alcun tempo prima del 1310. O mancato per morte o per altro motivo impedito o assente, gli orvietani si volsero al senese Maitani: lo addimandarono spesse volte, ed egli venne ad apporre archi di sostegno alle volte minaccianti e a fare il tetto. Così abbiamo l'indizio che sotto il monaco benedettino l'opera era portata molto innanzi. L'ardita sua costruzione, specialmente nella nave traversa che riceve la spinta dal congegno delle vòlte, determinò ben presto i segni di poca solidità nelle pareti. Tuttavia l'opera era assai progredita. Ornata di belle decorazioni, Bonifacio VIII nel 1297 vi pontificava, dicendo di essa come « multæ nobilitatis insigniis decoratur. » [4]

Ma dal sapere che frate Benvignate spese molti anni nell'ufficio di operaio e di soprastante non discende la conseguenza che di lui fosse il concetto architettonico. Conviene risalire ancora molto più su di lui; ancora molto avanti all'anno 1295. E riandando a questo tempo anteriore, noi siamo indotti a fermarci sul nome di un grande maestro di arte, de' maggiori che abbia avuto l'Italia. Dico di Arnolfo di Cambio da Colle, l'architetto di Santa Maria del Fiore.

Egli fu da Carlo I d'Angiò concesso ai perugini nel 1277 per scolpire quella fonte di sopra ricordata in quell'anno stesso che in Orvieto si lavorava all'acquedotto. Correvano per ciò rapporti molto intimi fra orvietani e perugini. Arnolfo fu pagato dell'opera sua nell'anno 1281. Quindi libero dall'impegno con Perugia, nell'aprile 1282 morto in Orvieto nel convento di San Domenico il cardinale francese De Bray dell'ordine de' predicatori, Arnolfo in Orvieto prendeva a scolpirne, per la chiesa di San Domenico, un monumento che oltre al grande pregio artistico ha il suggello dell'autenticità dello scultore, che vi ha inciso il suo nome. Arnolfo scultore era pure il grande architetto del tempo. Era l'uomo « forte d'ingegno (dice il Selvatico) che s'inviscerò tutto nel nuovo stile che allora prendeva voga in Toscana e lo convertì in una maniera propria ». Da Roma a Napoli, a Perugia, a Orvieto, a Firenze, ovunque si ordinava un'opera di mole e di buon gusto,

[1] Il Consiglio di credenza del comune di Perugia ai 28 gennaio 1277 deliberava « quod habeatur magister qui fecit illum fontem de Urbeveteri ». Il qual maestro fu sollecitato con atto del 16 febbraio a tornare da Orvieto per conferire sul progetto dell'acquedotto perugino. Da un altro documento del 26 febbraio apparisce che maestro Buoninsegna da Venezia « qui fecit fieri fontem de Urbeveteri » proponevasi di fare sì che la fonte di Perugia riuscisse « etiam plus forte opus et plus securum quam non est il'ud opus fontis de Urbeveteri, faciendo conductum de canellis de plumbo sub terra et super terram ubi fuerit oportunum ». Diceva ancora di esser pronto a fare i disegni. Ai 13 aprile si legge che, avendo fra Benvignate sollecitato « magistrum Boninsegnam de Venetiis nunc apud Urbemveterem commorantem, ut omni mora postposita veniret Perusium ad opus dicte vene, et ipse magister scripserit dicto fratri Benvignate quod ad presens venire non poterat; tamen interim procederet in opere secundum quod de eius procedent volontate; ideo petit dictus frater Benvignate certificari per consilium comunis Perusii utrum placeat dicto consilio quod dictus frater Benvignate procedat in opere, videlicet ad faciendum fieri opus canellorum sine presentia ipsius magistri. » La proposta fu approvata; e quindi fu mandato in Orvieto a comperare piombo per il condotto di Perugia (Arch. del comune di Perugia, Annali *ad an.* c. 124, 130t, 131, 184t, 200, 201).

[2] Arch. del comune, Rif. 1295. ottobre 26, c. 93. V. Luzi, op. cit., pag. 325.

[3] Arch. detto. Rif. 1300, marzo 11, c. 63. V. Luzi, op. cit.. ivi.

[4] Luzi, op. cit pag. 324.

si trova Arnolfo. Da Roma a Orvieto, da Orvieto a Roma era facile l'andare e il tornare in quegli anni, in cui i papi passavano dall'una all'altra città frequentemente.

Ciò che rende più notevole il monumento di S. Domenico, e che qui nel fatto nostro dà maggior peso alle considerazioni è che di tutte le sue opere quelle veramente accertate sono pochissime: le opere di Roma e questa di Orvieto. In Roma porta scolpito il suo nome il tabernacolo di San Paolo. Il tabernacolo di Santa Cecilia fu lavorato nel 1284. Lo annunziava il ch. comm. G. B. De Rossi scrivendo dell'abside e architrave del portico di quella chiesa.[1] Finalmente v'ha la tomba di papa Bonifacio VIII, che secondo quanto accennò da prima il Vasari, è stata riconosciuta come opera del nostro Arnolfo dal Müntz e dal Frothingam.[2] Sappiamo poi dai suoi biografi che dall'anno 1284 intraprese varie opere in Firenze; vale a dire, in quell'anno stesso l'ultima cerchia delle mura della città e la loggia d'Or San Michele; nel 1285 la loggia e piazza de' Priori e la cappella maggiore e laterale della Badia di Firenze, rinnovando la chiesa e il coro, e fabbricando il campanile; nel 1294 eresse la chiesa di Santa Croce e incrostò di marmi le otto facciate del San Giovanni; nel 1295 disegnò le mura del castello di Sangiovanni in Val d'Arno e Castelfranco, e nel 1296 fece Santa Maria del Fiore. Dice il Vasari che « Arnolfo, tenuto come era eccellente, si era acquistato tanta fede che niuna cosa d'importanza senza il suo consiglio si deliberava ».

Se prima del 1284 Arnolfo fu in Orvieto a scolpire in San Domenico, forse vi fu chiamato non tanto a lavorare un monumento sepolcrale, quanto a presentare un disegno della nuova chiesa, per la quale il vescovo Francesco si adoperava alacremente e raccoglieva denari. Quel vescovo, oltre ad essere personaggio di gran conto nella curia romana, come lo prova la legazione avuta dal collegio dei cardinali per Pietro da Morrone eletto papa (Celestino V), fu zelantissimo del culto e delle arti. Come a lui si deve sopra ad ogni altro l'impulso dato alla nuova chiesa dall'anno 1279, in cui entrò nella sede orvietana, all'anno 1295, in cui fu trasferito a quella di Firenze: così a lui si deve principalmente la erezione di Santa Maria del Fiore. È una cosa curiosa la coincidenza della traslazione del vescovo nel 1295, quando Arnolfo cominciava a lavorare per quella chiesa, e la riconferma di fra Benvignate ad architetto del duomo di Orvieto. Forse frate Benvignate si sostituiva ad Arnolfo prima temporaneamente, poi in modo stabile, dopo che quest'ultimo ebbe dato il disegno della facciata e preso a lavorarvi di bassorilievo, e dopo che attendeva ad innalzare le moli più grandiose di Firenze. È poi notevole che il padre Della Valle ponga Arnolfo « in un luogo distinto fra i primi maestri della loggia orvietana », benchè pensasse tutt'altro che a fare di lui il primo architetto del duomo. Se questa idea oggi potesse diventare una cosa seria presso i critici, se ne rechi tutto il merito all'architetto attuale dei restauri, il mio amico Paolo Zampi, che con intelletto d'amore studiando tutte le parti del tempio e ricercandone le ragioni ultime e più intime delle forme, vagheggia appunto nel nostro monumento un concetto fondamentale del grande scolare di Cimabue e di Nicolò da Pisa. Appena che questo pensiero si svolse dalle meditazioni di sì egregio conoscitore, io ne trassi profitto, aiutato anche dall'altro mio amico il conte Adolfo Cozza, per farne argomento di un discorso che l'Accademia di Belle Arti di Siena mi invitava a leggere in occasione dei premi triennali del 1885. Più tardi questo stesso pensiero fu accolto dallo Sthilmann che lo divulgò per i giornali di Roma e dal Mereu che ne scrisse nell'*Art*. Di ciò sarà riparlato quando tratteremo della costruzione della chiesa di dentro. Intanto serviranno queste cose ad introdurci allo studio dei disegni della facciata.

È cosa ormai certa, e ci risulta dal citato documento del 1310, che il Maitani presentandosi al consiglio coi lavori che ebbe già fatti e con quelli da fare, diceva che la facciata ancora non c'era: « paries debet fieri ex parte anteriori: » ma essa è notata fra le opere da lui disegnate: « in speronibus tecto et pariete pulcritudine figuratis. » Il disegno da lui dato si conservò diligentemente fra le cose della Fabbrica: fu tramandato da un camarlingo all'altro ad ogni volta che si succedesse nella amministrazione di quella, e figura ogni volta nell'inventario dei mobili passati

[1] De Rossi. *Musaici cristiani delle chiese di Roma*, fasc. XI-XII.

[2] *The American Journal of archaeology and of the history of the fines arts.* Baltimore, January 1885, I, 54.

in consegna all'ufficiale nuovo. L'inventario più antico che ce lo ricordi è dell'anno 1356, ventisei anni dopo la morte del grande architetto. È notato come disegno di sua mano: « manu magistri Laurentii ». [1]

Ma questo disegno non è il solo. Ai 24 ottobre 1383 se ne trovò un altro presso un tal Peruccio Ceccarelli. Il camarlingo dell'Opera di quel tempo ne fece acquisto e lo ripose nell'ufficio. [2] Non è detto a chi potesse attribuirsi. In seguito gli inventarî registrano il disegno del Maitani come per lo avanti, e riportano anche l'altro. Si conserva all'uno il solito appellativo, del Maitani; del secondo si tace il nome sempre. Ambedue distesi su grandi pergamene giacquero inosservati, obbliati. Esposti da varii anni in quadri nella sala del museo, solamente da poco esaminati e raffrontati, vennero a mia richiesta diligentemente riprodotti dalla matita di due egregi giovani orvietani coll'approvazione del Ministero della Pubblica Istruzione. Le venerande pergamene che qui riproduciamo hanno patito dal tempo lacerazioni, crepaccie e perforamenti. Le macchie nere del nostro disegno sono le traccie naturali del danno che si riscontra negli originali. L'egregio amico cav. Franci, Presidente dell'Opera, secondando i miei modesti desiderii, ha conservato due veri monumenti grafici del più alto valore. I ringraziamenti che qui gli porgo saranno, io credo, l'espressione anche della gratitudine di tutti gli amatori delle arti antiche.

Delle due pergamene una presenta la particolarità del finimento *monocuspidale;* l'altra presenta la particolarità del finimento *tricuspidale.* Il primo disegno, il monocuspidale, appare subito come progetto completo anche nelle parti simili che si ripetono. Il secondo non dà che le modificazioni dell'altro: non accenna se non quanto è necessario per chiarezza di quelle modificazioni. Donde si può capire che il tricuspidale sia venuto dopo, e sia opera di altra mano che ha modificato i concetti di un disegno monocuspidale.

Nel primo l'occhio abbraccia un monumento stupendo. Le sue linee principali sono quattro torri che mettono in mezzo tre portali sormontati da cuspidi, i cui vertici toccano e sorpassano tutto il primo piano del monumento. Una galleria dietro le cuspidi percorre l'intero prospetto. Sopra alla galleria le torri laterali si sollevano coi soli pinnacoli di coronamento per darle sostegno: le torri centrali si alzano di un secondo piano per rinfianco della fronte dell'occhio, dal cui piano si staccano i lati del triangolo della cuspide finale.

Le torri sono di carattere crociforme. Basano su pilastri ornati di bassorilievi a quadri e a tondi di figure intersecati e recinti da tralci e ramificazioni. Sulla cornice di finimento del pilastro di ciascuna torre sorge la statua di un evangelista al di sopra del suo emblema. Di un piano sull'altro vanno sempre restringendo nella loro salienza con raccordo di piccoli contrafforti. Fra quattro pinnacoli si sollevano le guglie ricorse da foglie rampanti con una figura di angelo sul vertice.

Il portale, bellissimo, aperto a strombo, ricorda le nostre antiche basiliche, i nostri più antichi monumenti, dell'Italia di mezzo in specie. Lo studio dell'origine de' principii generali che ne informano l'architettura sarebbe ricco d'infinite osservazioni che ci richiamerebbero dalle chiese di Toscanella, dalle cattedrali di Corneto e di Civitacastellana, dal San Francesco di Sutri, da Santa Maria in Falleri e dalla chiesa di Castel Sant'Elia fino alla badia di San Severo sotto Orvieto. Ma l'arco voltato a tutto sesto acquista qui una caratteristica tutta speciale accompagnandosi ai portali di fianco piegati all'ogivo. Vi si alternano pilastrini mistilinei a gentile ricamo di scultura. Chiude e recinge il prospetto del portale una fascia profilata a gola riccamente scolpita a fogliame. La stessa decorazione sale, girando, ad archivolti concentrici intorno all'arco che poggia su distinto piedritto terminato da cimasa. Nel centro, sulla stessa linea, posa l'architrave con finimento o cornice a mensole avvicendate di fogliami e di animali leonini. Riempie la luce dell'arco un gruppetto marmoreo. La Vergine coll'infante siede in bel trono dintornata da otto angeli disposti a scala fuori di un padiglioncino. Due santi fiancheggiano da una parte e dall'altra: il Battista e un santo vescovo, San Costanzo, patroni del capitolo.

Qui cade in acconcio un'osservazione. V'ha un notevole riscontro fra questa decorazione dell'arco nella pergamena di Orvieto e la decorazione dell'arco dell'antica facciata di Santa Maria

[1] Archivio dell'Opera, Cam. *ad. an.*

[2] Archivio dell'Opera, Cam. *ad. an.*

del Fiore architettata e cominciata da Arnolfo. Gioverà riferire la descrizione che ce ne dà il Rondinelli: « Era la porta principale messa in mezzo da quattro evangelisti a sedere in quattro nicchie di marmo grandi e assai maggiori del naturale, i quali furono poscia collocati nelle quattro cappelle della tribuna del Sagramento. Sopra la detta porta veniva una vaga e bella cappelletta [1] nella quale era una immagine di Nostra Donna di marmo a sedere con Cristo piccolo che con bella grazia le sedeva sopra un ginocchio... ed era messa in mezzo da una statua di San Zanobi e da un'altra di Santa Reparata, e due bellissimi angioli aprivano un padiglione che di panno appariva, sebbene era di marmo ». Questo gruppo corrisponde perfettamente, sì nel concetto come nei particolari principali, al disegno della pergamena di Orvieto. La stessa Vergine col Bambino nello stesso atteggiamento: il padiglione sollevato dagli angeli: i santi protettori della città ugualmente in Orvieto come in Firenze. Ancora un'altra osservazione. L'idea degli angeli che sollevano le cortine il signor Ruskin l'attribuisce a Giovanni Pisano come messa fuori da questi la prima volta. Giovanni l'avrebbe per primo introdotta nel monumento a Benedetto XI in Perugia. [2] Ma il monumento di Giovanni Pisano è posteriore di oltre trent'anni a quello di Arnolfo in San Domenico d'Orvieto; e se l'idea diventò poi comunissima dopo il Pisano, si dovrà dire che fu ricopiata da una idea di Arnolfo. Lo stesso incontro è nella pergamena di Orvieto e nella facciata che Arnolfo cominciò per Santa Maria del Fiore: pare la riproduzione del pensiero non solo, ma della stessa maniera di disegno della cortina e degli angeli sopra la figura del cardinale De Bray.

Seguitiamo a descrivere le linee architettoniche del prospetto. Eccoci alle porte laterali. Colpisce l'ogivo messo così a lato dell'arco tondo centrale. Poi la porta architravata molto al di sotto dello stacco dell'arco: cioè i piedritti tanto prolungati da comprendere lo spazio sufficiente per una finestra gotica ben proporzionata, come in alcuni casi è praticato nell'arte germanica. Sopra l'architrave si mostrano figure in tutto rilievo: da un lato l'Annunziazione, dall'altro il battesimo di Nostro Signore. È una originalità di questo architetto, che anche qui ha un contatto colle decorazioni sulle porte laterali dell'antica facciata di Santa Maria del Fiore. La doppia finestra si apre bifora ad archetti trilobati con rosa interposta. Le due binate si collegano in cima con una rota entro l'arco a sesto acuto. Cuspidi inclinate a forte angolo acuto sopra i portali laterali, a più dolce inclinazione sopra il centrale, richiamano la idea comune dei trittici. Le cornici intagliate a rabeschi e a fogliami d'acanto arrampicanti terminano con acroterio, che, nel centro, sostiene l'agnello pasquale, segno del capitolo: a ciascun de' lati vi posa su un angelo.

La galleria o andito, come dicevano, è una imitazione delle chiese lombarde. S'interrompe per i vertici delle cuspidi sporgenti alcun poco sopra la sua linea finale. Il davanzale si trafora a croce, e sopra s'innalzano colonnini terminati ad archetti trilobati. Con essa si chiude il coronamento dei lati. Nel centro, nel piano soprastante alla galleria, rinfiancato dalle torri, si leva il quadrato o frontone, dove si apre entro a cornice a formelle la gran rota dell'occhio fatta di raggi di colonnette che si appuntano su archettini trilobati a contrasto di mezzi archettini a sesto arrovesciato. Sul quadrato prende subito nascimento la cuspide superiore, cui recinge doppia cornice. Non differisce da quella inferiore del portale grande: uguale la inclinazione, perfettamente equilatera. Nel campo si disegna un quadro, che rappresenta la coronazione della Vergine.

Modificazione del disegno ora descritto è la pergamena a cui ora veniamo accennando. L'idea fondamentale del trittico dei portali è mantenuta, generando un altro trittico sopprapposto alla linea finale della galleria. Questo è il concetto più generale che a prima vista si affaccia. Quindi cuspidi inferiormente e cuspidi anche di sopra. Le generalità della parte bassa sono poi conservate con più integrità che nella parte alta: lo stesso arco tondo nel centro, gli stessi archi ogivi ai lati. La finestra divaria da binata ad una sola luce. In esecuzione poi prolungasi fino a poggiare sull'architrave della porta, e si parte in quattro campi con traforo e tondo nel sesto. La base è tutta notevolmente rialzata: il portale grande, arricchito assai, i laterali abbassati, e così le cuspidi di minore e più giusta proporzione. Sentono, in tal modo, assai meno del settentrio-

[1] Intendi il vôlto dell'arco. Vedasi il disegno della facciata di Santa Maria del Fiore nella lunetta dipinta in San Marco di Firenze da Bernardino Poccetti.

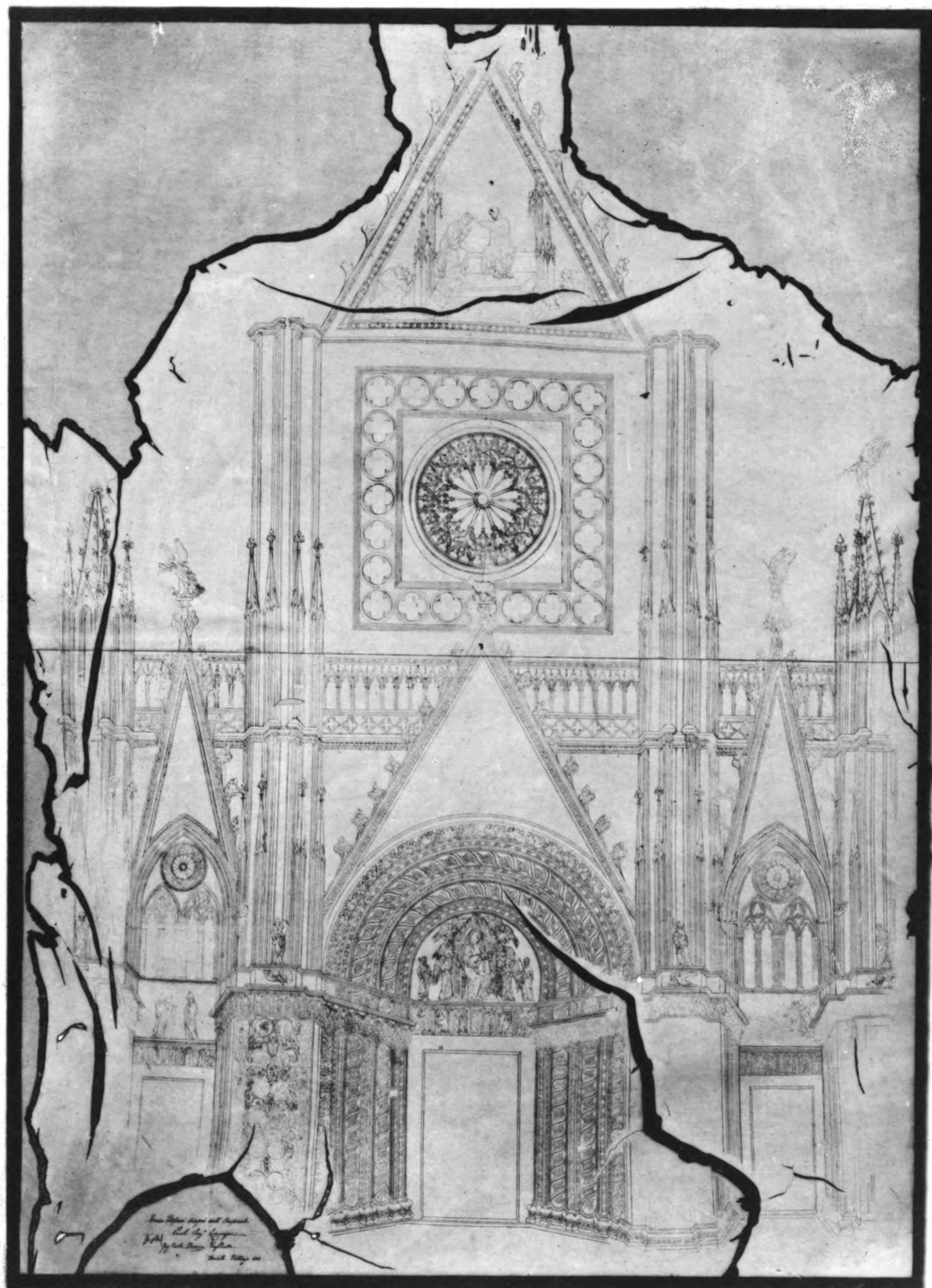
[2] RUSKIN, *Stones of Venise*.

nale. Le torri da crociformi acquistano una figura di rientranza: incassate nel centro, rilevate e sporgenti agli angoli. Laddove prima ad ogni alzata di piano restringevano, ora dallo stacco del prim'ordine salgono diritte fino alla base della cuspide. Anche in questo il secondo disegno modifica il sentimento settentrionale della prima pergamena. Tenute uguali le larghezze in tutta l'altezza della torre, la maniera è più italiana. Il primo disegno omette il coronamento nelle torri centrali, forse perchè questo doveva figurare in un disegno a parte o si supponeva simile alle torri laterali. Ma nella seconda pergamena il coronamento è disegnato con due varianti che non sappiamo quale possa essere più bella. Nè l'una, nè l'altra, disgraziatamente, è stata eseguita in costruzione. La differenza che passa fra la prima e la seconda pergamena anche in questa parte importantissima dell'architettura del tempo conferma il criterio acquistato finora nella differenza di sentimento architettonico fra l'uno e l'altro disegno. Il primo ha forme meno composte, meno aggruppate o collegate: si direbbero proprie più di un oggetto di oreficeria che di una costruzione in pietra o in marmo. Il secondo va fino all'ultima punta restringendosi in modo solido e compatto, ma non meno elegante e ricco, come una visione di serafino che ad ali erette verso il cielo « più alto festini. » Si incomincia a vedere maggiore solidità e compattezza nell'organismo del portale, dove, a differenza dell'altro disegno, si è lasciato un certo spazio leggermente ornato a nodi mosaicati in modo da non turbare neanche apparentemente la solidità delle pareti, così che si pare il complesso tutto meglio basato. Da questo deriva quella sublimità che tanto colpisce chi davanti al duomo d'Orvieto contempla la bellezza dell'arco, vero arco di trionfo cristiano. « Dica chi fu sotto il gran portone di Orvieto... se l'architettura costruì mai opere capaci di produrre nel nostro animo una maggiore commozione! Egli dovrà confessare, (esclama il Müller) che gli antichi architetti conservarono e svilupparono ben a ragione per lunghi secoli questa stessa forma delle porte nelle cattedrali, siccome di disegno insuperabile. »

Nel secondo ordine e nel loggiato del primo disegno il davanzale è ornato in modo capriccioso. Le colonne in cambio di trovare riposo nelle membrature inferiori cadono sul vuoto o sul pieno senza nessun ordine. I medesimi colonnini non hanno membrature che accennino a sostenere una parte di sforzo dell'architrave, ma terminano in graziosi pinnacoli. Le decorazioni che circondano l'occhio della rota assorbono troppo spazio delle pareti con struttura non atta a concorrere alla resistenza: perciò anche qui prevale l'ornato alla stabilità; laddove nel secondo disegno abbiamo un bellissimo ordine di edicole con colonnine centrali, le quali formano una continuità di ordini come nei piani soprapposti di un edificio; e le medesime decorazioni accennate nel primo progetto sono ristrette in una zona più staticamente proporzionata.

Nessuna ragione di corrispondenza architettonica troviamo nel finale del prospetto dei fianchi. Nell'uno termina in piano, nell'altro in cuspide. Non si riscontrano strutture sì reali come apparenti che ricordino il primo e il secondo disegno di finimento laterale. Soltanto un architetto di gusto più decorativo che statico poteva immaginare le disposizioni del primo; dove il loggiato corona quella parte di edificio, nel cui mezzo sporge e trionfa il vertice di una cuspide, riposo ad una gran figura alata che campeggia nell'aria in attesa di alzarsi, volando, alle eccelse sfere. L'eleganza tutta artistica di questa trovata piacque al severo autore del secondo progetto e la volle tradotta in forma di carattere più architettonico. Qui è da trovare il germe della facciata tricuspidale, che in vero per quanto bella a vedere, e per quanto di fronte all'altra può sembrare l'espressione meno lontana dell'organismo della chiesa a tre navi, non si potrebbe neppure dire che in effetto risponda al canone di Vitruvio, che in architettura niuna cosa deve farsi senza che si possa renderne una buona ragione. Di che però è vano discorrere, perchè l'architettura così detta gotica è un'architettura con particolari pregi che ubbidisce a particolari precetti. Raffaello davanti a Leone X negava che l'arte ogiva fosse un guastamento della greca e della romana e la riguardava come una cosa affatto diversa. Se il Vasari contro Leon Battista Alberti la chiamò una maledizione, il giudizio dei posteri suona severo sopra di lui che demolì così insanamente tanta parte di quelle opere, come odiando ne scrisse. Perciò la critica non può ancora pronunziare giudizi sicuri, perchè gran parte de' precetti di quest'architettura interamente diversa dalle altre è ancora racchiusa nel segreto.

Ritornando al coronamento della nostra facciata, possiamo dire che l'autore del secondo disegno



FACCIATA DEL DUOMO DI ORVIETO

(Antica pergamena nel Museo dell'Opera)

aveva accolto l'idea fondamentale dell'altro e non potè a meno di partecipare ad un certo gusto nordico, lasciando invariate le dimensioni della cuspide di centro; dimensioni che sono originali, perchè prima del nostro duomo non furono mai praticate nei fastigi delle chiese. Nella chiesa di Santa Maria della Spina in Pisa le cuspidi forse non risalgono al periodo precedente all'ingrandimento di quel vago oratorio (1323). A Siena sono posteriori al 1359, dice il barone di Rumhor, e la tricuspide non vi fu voluta che ai 20 giugno 1377. Egli è un fatto che il loro tipo era già stato vagheggiato e accolto nelle creazioni fantastiche dei pittori. Gli affreschi della basilica di San Francesco d'Assisi, dove sono coloriti prospetti di tempii, consacrano il finimento tricuspidale sentito come è nel duomo di Orvieto, ancorchè si voglia dirlo non necessario e solamente di convenzione, e così le pitture di Simone Martini nel cappellone degli Spagnuoli in Santa Maria Novella. Solamente nel duomo d'Orvieto si ebbe il coraggio di eseguirla per la prima volta. A queste conseguenze venne il ch. architetto signor Nardini-Despotti-Mospignotti di Livorno nei suoi accennati studi sul sistema tricuspidale, che sono ad un tempo gli studi più profondi che fin qui siansi fatti sul duomo di Orvieto.

Una importante variazione che non appare nei presenti disegni si operò in seguito. Fu rialzata la cuspide centrale di un piano corrispondente ad una delle edicole che fiancheggiano la gran rota. Ne derivò maggiore proporzione e armonia: e n'ebbe merito un artista, ma del secolo XV, che benchè scultore del Rinascimento, pure mostrò di sentire un'architettura che non era più del suo tempo.

Per concludere: parrebbe che nel primo disegno predomini un sentimento più indeterminato del bello architettonico. Anzichè riflettervisi le tradizioni nostrane, vi scorgi quasi un ricordo di arte settentrionale. La natura poi delle forme e delle modificazioni portate in esso col secondo disegno accenna di preferenza in quest'ultimo all'architetto, tuttochè la profusione degli ornati, come portava lo stile del tempo, lo renda ugualmente ricco e splendido.

Non sono dunque opera della stessa mano e l'uno e l'altro: non sono lavoro dello stesso tempo. Quindi, se non è da fraintendersi il documento dell'anno 1310, che dice delle opere del Maitani: « continuus et expertus fuit et est in speronibus, tecto et pariete pulchritudine figuratis, que paries debet fieri ex parte anteriori, » dovremo credere che la pergamena notata come cosa « manu magistri Laurentii » sia disegno posteriore. E così creazione del Maitani è la facciata tricuspidale, che fu da lui stesso cominciata ad eseguire.

Potremo ora ascrivere ad Arnolfo il disegno della prima pergamena? Ne giudichino i critici dopo aver sentita la parola di Paolo Zampi, che più oltre sarà riportata. Per me, se la prima pergamena è improntata ad un sentire più nordico, se è ispirazione di un genio diverso, se è opera di altra mano dalla seconda pergamena, non mi fermerei che sul nome di Arnolfo, che fiorì in un tempo in cui l'arte cominciava a lasciare le forme lombarde, che (mi riporto all'illustre ed elegantissimo scrittore comm. Boito) nell'organismo e nella ornamentazione guardò al settentrione a differenza dei Pisani, che nonostante seppe piegarsi al gusto delle varie provincie d'Italia, e forse per questo fu chiamato dal Selvatico l'uomo « del nuovo stile. » Da lui quell'orizzontalismo delle fabbriche fiorentine, quell'elegantissimo ballatoio del nostro disegno che pare imitato nel fianco di Santa Maria del Fiore, nel campanile di Giotto, nella loggia d'Or San Michele e in quella de' Lanzi, nel battistero, nei palazzi. Secondo il Dall'Ongaro, « la linea orizzontale è la linea toscana per eccellenza, trasmessa a noi dalle tradizioni antichissime etrusche e latine. Ciò non si dimostra, si sente. E certo lo sentirono Arnolfo, Giotto, Orcagna, Brunelleschi e Michelangelo stesso che dopo avere lanciato nell'aria la cupola di San Pietro, si affrettò di farla riposare sopra la base larga dell'atrio e gli immensi parallelogrammi del Vaticano. » Gli espositori più illustri della storia dell'arte del medio evo sono concordi nello stabilire che quella maniera di architettura ebbe in Firenze uno stile tutto proprio, a cui Arnolfo (diceva il compianto De Fabris) *dava iniziamento e carattere*, e Giotto conduceva poi a perfezione di ogni eleganza. Arnolfo si trovava in Orvieto in un tempo in cui l'animo dei cittadini s'infervorava alla costruzione del duomo. Come non pensare che un disegno così eccellente e di maniera tutta arnolfesca non appartenga alle ispirazioni del suo genio, attratto fra il basilicale e l'ogivo, piegato alla gentilezza delle forme toscane?

Il Maitani, quarant'anni o trent'anni dopo, quelle forme stesse modellò ad una maniera più italiana; e fece dimenticare Arnolfo.

Ripugna egli il credere che un architetto valente come era il Maitani, anzi che creare di pianta, riformasse uno studio di altro architetto? No. Dice il marchese Selvatico, e lo ripete un illustre critico vivente, il cav. Nardini Mospignotti, che gli architetti del medio evo, anco i più famosi, non avevano a schifo di ricopiarsi l' un l' altro; anzi « fissato che avevano un tipo, specialmente nelle cose spettanti a religione, lo mantenevano sempre, contentandosi solamente di variare alquanto i dettagli e di perfezionare la forma. » Ma tutto questo sia detto con venia delle persone che sentono molto addentro nelle cose d'arte, alle quali tarderà l'udire ciò che ne pensi chi può con perfetta competenza di critico trattare ampiamente il nobile soggetto. L'amico tanto modesto quanto valente mi perdoni se io faccio di ragion pubblica una lettera destinata ad uso privato. Non so se riproducendola come indirizzata a me, io goda più dell'onore che me ne viene o del valore delle cose in essa discorse. Comunque sia, sento di dovermene compiacere altamente, ancorchè non possa averne alcun merito. Ecco la lettera di Paolo Zampi:

Mio Carissimo Gigi,

Hai tanto insistito, o meglio sei stato così gentile con me nel richiedere il mio parere su le due pergamene che abbiamo in museo col disegno originale della facciata del Duomo, che il rifiutarmi più a lungo sarebbe una vera scortesia e potresti giustamente dubitare della mia buona amicizia. Ma patti chiari. Sai bene che tengo in mano male il compasso e peggio ancora la penna, perciò queste poche idee accettale per quel che valgono, rimpastale a tuo modo, chè solo nelle tue mani potranno aspirare all'onore di valer qualche cosa.

Eccomi subito senza tanto proemio sulla buona strada: eccomi avanti ai due *gavantones* tutti rosicchiati e laceri, ingialliti dal tempo con tracce poco visibili dell'antico disegno. Mi domando se siano l'uno e l'altro della stessa mano, quali relazioni passino fra di loro, mancandomi la fortuna di scoprirvi il nome del loro autore. È cosa naturale che dallo studio ed esame dei due disegni si passi al confronto coll'opera eseguita, qual'è quel miracolo d'arte e di poesia, la facciata del Duomo di Orvieto, che forma attualmente l'unico ed il più caro oggetto delle nostre cure, che ci costa, diciamolo con vera soddisfazione, qualche mezz'ora di sudore e di studio, infruttuoso, è vero, per parte mia, poichè gli sforzi dell'intelletto non corrono di pari passo con quelli della buona volontà.

È facile l'asserire che i progetti delle due pergamene non appartengono alla stessa epoca, e mentre l'uno, più antico, può dirsi il vero progetto primitivo, l'altro, assai posteriore, colle indicazioni generiche delle parti non variate, ci pone sott'occhio, studiate in tutti i particolari, le parti modificate od aggiunte. Apparisce quest'ultimo un lavoro meditato e studiato con tanto amore, che l'autore di esso non contento delle modificazioni apportate al primo disegno, non si ristette d'introdurvene delle altre man mano che all'atto pratico della costruzione si sviluppava e progrediva il lavoro. Pertanto può dirsi a ragione della facciata di Orvieto che in essa sono compendiate tutte la parti più belle e più sublimi dell'uno e dell'altro progetto, insieme alle varianti, che in seguito si riconobbero migliori e più opportune, non disdegnando gli artefici di quei tempi di sottoporre i loro disegni a continuo studio, subordinando non solo i profili e qualsiasi più semplice modinatura, ma le stesse masse e la loro disposizione, alle leggi di simmetria e di euritmia, o per dir meglio all'effetto che esse producevano nell'occhio dell'artista e di ogni altro intelligente osservatore all'atto pratico della loro esecuzione.

In ambedue i progetti l'organismo e la statica sono subordinate alla decorazione; ma nel secondo, rispettato sempre lo stile ad ammesse e conservate le più belle parti decorative del primo, vi si rileva la mente di un architetto costruttore ed artista, il quale mentre modificava nel senso di perfezionamento la primitiva decorazione, aveva il sommo coraggio di alterarne essenzialmente l'organismo col variare il finimento superiore, introducendovi per primo il finimento tricuspidale.

Tal fatto si crede più che sufficente a provare che i due progetti vennero ideati e studiati da due differenti artisti. Il primo è più antico; rispetta le norme dell'architettura lombarda, conosce lo sviluppo e il radicale cambiamento da essa subito nelle regioni settentrionali d'Europa, com-

prende, a meglio dire, l'architettura così detta gotica, sospettandone le leggi tenute nascoste con tanto mistero, e ne fa un sì felice connubio da crearne uno stile nuovo, un modello di architettura veramente italiana.

Il secondo architetto non si allontana dalle norme del primo. Ne accetta il progetto e ne fa base del suo; ma lo modifica e lo perfeziona. Scorge nell'altro un semplice germe di nuovi elementi architettonici; egli lo sviluppa e col finimento tricuspidale della facciata dona all'arte un nuovo sistema di architettura, non ideato da altri prima di lui, che seppe poi sviluppare mirabilmente, per modo che i discepoli della sua scuola, dai tempi antichi sino all'età nostra, non seppero imitarlo con lo stesso felice risultato, come accadde qualche secolo appresso agli allievi ed imitatori di Michelangelo.

E qui permettimi una digressione; di farti cioè osservare come nel Duomo di Orvieto i suoi primi maestri stillassero il bello in tutti i migliori sistemi di architettura conosciuti ai loro giorni e ne cogliessero, per così dire, il più bel fiore.

Fedeli al voto della cittadinanza che volle foggiata la nuova chiesa *instar basilicæ Sanctæ Mariæ majoris de Urbe*, segnano la sua pianta secondo il tipo delle chiese basilicali, la dividono in tre grandi navi mediante colonne cilindriche e non mistilinee od a fascio, su cui appoggiano gli archi a tutto sesto ed i muri di sostegno dell'armatura di legname del tetto; ma fedeli eziandio alle leggi dell'arte lombarda ed ogivale applicano queste dove meglio si prestano, cioè nella nave traversa e nel coro, dove vediamo i grandi piloni a fascio, le vôlte a crociera colle loro nervature: e foggiate egualmente su quel tipo si vedono aperte le finestrelle dei nicchioni laterali, il portale della facciata, le gallerie, sia interne che esterne, e la grande ruota di prospetto, escludendo solamente, siccome non corrispondenti allo stile, quelle pratiche che sapevano di simbolico o di fantastico, causa le variate condizioni dei tempi, e fors'anco perchè, cessate le superstizioni e fantasticherie prevalenti nei secoli nono e decimo, si era nel decimoterzo secolo risvegliato più puro e più mistico il sentimento artistico religioso.

Nè la perizia e la conoscenza delle leggi artistiche veniva meno in quei primi maestri in quanto si riferiva direttamente alla parte di ornamentazione. Poichè nel Duomo di Orvieto troviamo i più belli elementi decorativi dei secoli precedenti, dai musaici ed intrecci a colore svariatissimi dell'arte bizantina ed araba agli ornati e nodi in rilievo dei maestri comacini, sino alla mirabile policromia geometrica dei Cosmati, alle torri sveltissime, alle esili colonnette, ai pinacoli, agli acroteri, ai gocciolatoi in forma d'animale dell'arte gotica. Ripudiarono solo dell'antica maniera i difetti, poichè nella scultura, sia ornamentale che figurata, apparisce anche più bella l'arte dei Pisani; chè oltre a Giovanni, figlio del sommo Nicola, lavorarono nel Duomo di Orvieto Arnolfo di Cambio ed altri famosi artisti, pei quali si rese così rinomata e celebre l'arte dello scalpello.

Come vedi, ho nominato sempre i primi maestri del nostro Duomo. Escludo dunque una sola mente creatrice di sì mirabile lavoro, e di ciò abbiamo prova nell'esame delle varie parti dell'edifizio, e tu mi citi a favore qualche stralcio di documento.

Toccherò di passaggio tale questione, se cioè il primo progetto della facciata e delle altre parti della chiesa siasi immaginato e studiato da uno o più artisti. — È un fatto che nella pianta e nella elevazione interna del Duomo orvietano troviamo tante tracce di stili diversi e specialmente dell'arte monastica lombarda, a differenza della facciata, che è di uno stile tutto suo, senza richiamo alcuno alle decorazioni esterne dei fianchi delle navate, da far nascere naturalmente l'idea che il suo architetto piegandosi alle esigenze dei sovrastanti e del clero limitatamente alla pianta della chiesa ed ai particolari interni di elevazione, si riservava la più ampia libertà di studio per la facciata che immaginava tutta a suo modo, richiamando in essa dei prospetti laterali pochissime tracce di decorazione o pressochè alcuna.

Ma piuttosto che indagare, se a fianco del primo architetto stesse altro artista (che facilmente potrebbe supporsi qualche monaco della vicina Abbadia), limitiamo lo studio ai due progetti della facciata, figurati nelle due pergamene del museo, ed ammesso che siano opera di due differenti artisti, studiamone le differenze. L'autore del primo progetto è innominato, dell'altro abbiamo documento sicuro per dirlo del Maitani.

Già ti ho detto che la differenza prima e la più essenziale è quella del finimento. La facciata

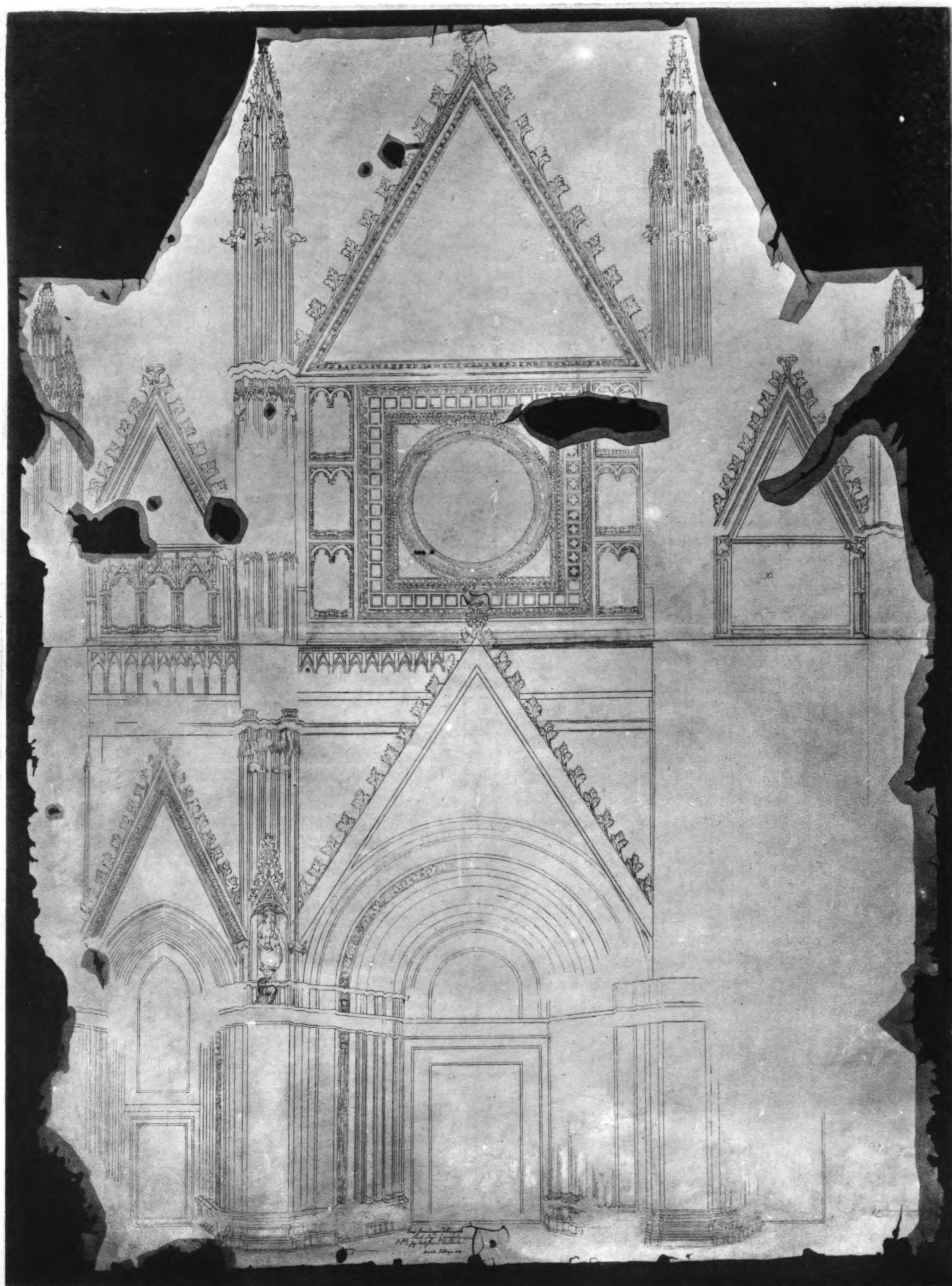
del primo progetto è tricuspidale inferiomente e monocuspidale nel finimento inferiore. E siccome per la differente larghezza del campo in cui si aprono le tre porte, i frontoni su quelle laterali sarebbero riesciti più bassi del frontone centrale, quando a loro si fosse data la stessa inclinazione; così l'architetto volle variato l'angolo dei due primi, tenendolo tanto più acuto fino a toccare lo stesso piano di altezza dell'acroterio del frontone centrale, che arriva poco al di sopra della cornice della galleria orizzontale di facciata. Coll'applicazione di tale idea per sè stessa semplicissima, egli ottenne un risultato ben più importante. Infatti mentre la galleria orizzontale forma, diciamo così, un elemento necessario di quel sistema o stile di architettura, che troviamo applicato e sviluppato nelle città litoranee della Toscana, invece nel duomo d'Orvieto è ridotta ad elemento di second'ordine e semplice motivo di decorazione. È prova di ciò l'avervi introdotto un solo piano od ordine di gallerie, il non vederlo eguale e continuo per la totale lunghezza del prospetto, come nelle chiese di Lucca e di Pisa, bensì interrotto sia colla cuspide dei tre frontoni, sia colle torri che dividono la facciata in tre campi distinti, e finalmente coll'avere soppresso la continuità della linea superiore di finimento, mediante la maggiore elevazione sopra di essa delle tre cuspidi, che terminando con acroterio e figura, interrompono l'andamento rettilineo della galleria e la rendono un elemento del tutto secondario, facendo predominare invece la linea verticale.

Nel progetto del Maitani rimane inalterata la disposizione del frontone sulla porta di mezzo rispetto alla galleria. Però nei due campi laterali è soppressa la ricorrenza allo stesso piano di altezza delle cuspidi minori con quella centrale; è data loro un' inclinazione quasi eguale all'altra, risultando così gli acroteri non più alti del piano inferiore della galleria che si prestò mirabilmente come elemento di divisione fra i due ordini inferiore e superiore della facciata.

Ma come nascesse in Maitani l'idea del finimento tricuspidale non è così facile darne esatta ragione. Certamente non fu consigliato ad addottarlo per ragioni di statica, nè, come si vorrebbe da alcuni, per nascondere il tetto inclinato delle navi laterali. A ciò si era provveduto nel primo progetto, ed anche più razionalmente facendo sopra elevare in quei tratti così poco la galleria di facciata del piano inclinato della copertura, per quanto era sufficiente a tenerla nascosta. Per tal modo il finimento superiore laterale è dato bensì nel progetto del primo architetto da una linea orizzontale, ma con l'interruzione della cuspide, che ne sorpassa l'altezza, colla figura alata che vi torreggia, l'occhio non vi considera più nè il finimento, orizzontale nè l'inclinato, e la cuspide che prevale; è questa che costituisce il vero finimento scomparendo quasi la galleria, la quale benchè trattata a traforo e così minutamente ne' suoi particolari, serve a far risaltare anche meglio il frontone, ridotta, come si disse, a figurare come elemento di secondo ordine e del tutto accessorio. Il Maitani invece dovette essere mosso nell'adottare il finimento triscupidale superiore da ben altre considerazioni. Forse non gli piacque del primo progetto l'isolamento nella parte superiore del corpo di mezzo della facciata, causa il distacco pur troppo sensibile del finimento dei campi laterali da quello centrale; forse gli parvero troppo isolate le torri laterali estreme. Era però compreso dal mirabile concetto del primo maestro, di non far prevalere la linea orizzontale di fianco al frontone di mezzo. Immaginò pertanto l'effetto estetico che avrebbe prodotto nell'insieme della facciata la cuspide sulle porte laterali tenuta a maggiore altezza, vagheggiò in conseguenza le torri estreme più alte e più svelte, convinto che in queste si dovesse maggiormente far rilevare il predominio della linea verticale: e chi sa che tracciate le cuspidi laterali inferiori coll'inclinazione eguale a quella del portale di mezzo, vedendo che questo diveniva così più grandioso e più bello, non abbia voluto sagrificare il razionale organismo della facciata alla sua decorazione e proposto in tal modo il doppio ordine tricuspidale quale noi ammiriamo?

Sono tutte idee, mio buon amico. In quei tempi di tanta potenza artistica, di tanta fede e poesia, come tener dietro passo passo al progredire e svilupparsi dell'arte della sesta, quando la vediamo, non dirò da una regione all'altra ma da città in città dell'Italia nostra farsi strada con passi di gigante?

Certo si è che il Maitani, adottato il nuovo sistema, ne formò l'oggetto del suo amore più vivo e del suo studio principale. È perciò che subordinate le masse alla sua nuova idea volle del primo progetto fedelmente conservate tutte le parti che ne costituiscono il principale organismo, occupandosi solo di variarne, all'unico scopo di migliorarli, alcuni particolari di semplice decorazione.



FACCIATA DEL DUOMO DI ORVIETO

(Antica pergamena attribuita a Lorenzo Maitani, nel Museo dell'Opera)

Ti farò cenno, poichè lo desideri, anche di questi.

In massima devi ritenere che le varianti del Maitani, ad eccezione di quella del finimento, sono tutte dirette ad ingentilire ed aggraziare la decorazione del progetto primitivo e più specialmente a mettere in rilievo le sue parti più nobili e distinte.

Dirò anzitutto dei portali. Il Maitani non varia punto la grandiosa proporzione della loro apertura; rispetta la curva a tutto sesto per quello centrale ed il sesto acuto per gli altri. Mentre però la decorazione dello sfondo è costituita in ambedue i progetti da pilastri mistilinei e colonnine spirali alternate fra loro, è facile vedere che nel primo progetto, il più antico, il grande portale arieggia più la maniera lombarda, ond'è che pilastri e colonne le vediamo grosse e massiccie, da produrre sensibile discordanza colla minuta suddivisione in strisce o zone verticali delle quattro torri. Ecco pertanto il Maitani proporsi d'ingentilirlo coll'aggiunta di un semplice colonnino, che per essere contenuto insieme agli altri e ai pilastri mistilinei nella larghezza non variata dei fianchi del portale, si dovette limitare il diametro o sezione di tutti gli altri, i quali per tal modo riescirono a pari altezza più svelti, perchè più sottili.

Inoltre con idea felicissima e veramente artistica volle il Maitani interposto fra i portali e le torri attigue un grande fascione trattato a nodi od intrecci geometrici di mosaico, che riescì piano di riposo fra i bassorilievi delle torri e le colonnine e i pilastri dei portali. Profondo conoscitore dello stile del suo tempo e più delle leggi di prospettiva e di estetica, si atteneva in tal modo l'artista senese alla pratica usitatissima di arricchire i portali con larghe fasce ricche di ornati o in rilievo od a tarsia di marmi o musaici, col vantaggio di staccare fra loro le tavole delle storie a bassorilievo a piè delle torri dai fianchi o strombi dei tre portali, che uniti ed a contatto le une cogli altri, potevano produrre nell'occhio sicura impressione di trito e di confuso.

Ed al maggiore risalto dei mirabili bassorilievi, come pure a rendere più svelta e nello stesso tempo più elegante e superba l'intera facciata, concorse la giunta di un grandioso basamento al di sotto della base semplicissima che ricorreva nel primo progetto eguale e continua a piè di essa. Con tale variante oltre all'aver sollevato dal pavimento i quattro bassorilievi, si arricchirono le torri di una base più proporzionata alla loro altezza, senza dire che, mentre nel primo progetto quella semplice base ricorreva frastagliata e interrotta tutta all'intorno dei pilastri e colonnini con andamento o ricurvo o mistilineo, è chiaro che coll'aggiunta di un basamento inferiore si ottenne l'intento di far concorrere la stessa base a costituire un solo e generale basamento dell'intera facciata.

Le variazioni introdotte dall'architetto senese nel progetto primitivo delle quattro torri, ce lo fanno conoscere un artista di genio tutto proprio, che vuole scuotere il giogo dell'arte oltramontana e preferisce di rimanere italiano. Infatti la pianta o sezione delle quattro torri è tracciata, nel primo progetto, secondo la più schietta maniera dell'arte gotica, ed il suo architetto si mantenne fedele ai principî di Alberto Magno ed a quelli scoperti nel manuale dell'antico scalpellino: *Sovrappose*, cioè, *il quadrato al quadrato;* comprese la regola e non ebbe bisogno, in caso contrario, *di andarsene con Dio.....*

E realmente col principio della sovrapposizione dei due quadrati sono tracciate le torri della prima pergamena. In esse viene del tutto assecondata la linea di perimetro risultante dall'intreccio delle due figure; ond'è che la torre a partire dal primo piano sopra i bassorilievi, assume la figura crociforme con contrafforti terminati da pinacolo e fiore in ogni suo spigolo, improntata così alla più schietta maniera dello stile tedesco, dalla base inferiore sino al suo finimento piramidale.

Il Maitani modifica un tale tracciato. Esso non è soddisfatto di quelle torri troppo accentuate e salienti. Vuol fare un quadro, piuttosto che una vera massa architettonica, della sua facciata. Inscrive pertanto il perimetro della torre in un solo quadrato, e rientrando verso il centro nei suoi lati, ne assottiglia la massa; abolisce i contrafforti, e divide e suddivide le faccie in tante zone verticali distinte, decorate tutte con savio criterio o con lastre di marmo di vario colore o con musaici ad ornato geometrico di stile bizantino, ottenendo così la continuità e prevalenza della linea verticale.

In tal modo riescì ad evitare la monotonia nei diversi piani, ottenendo, nelle faccie quasi piane delle sue torri, lo stesso effetto che si aveva nel primo disegno colle ombre portate degli avancorpi e dei contrafforti; di tutte insomma le loro masse salienti.

Nella pergamena del primo progetto, il finimento superiore figura unicamente nelle due torri

laterali. È foggiato a guglia con cuspidi in ciascuna faccia fiancheggiate dai pinacoli con acroterio e fiore, con foglie rampanti cantonali e nei pioventi delle cuspidi; il tutto secondo le regole elementari dello stile ogivale.

Diversa invece è la maniera adottata dal Maitani nel coronamento delle sue torri. Ne offre tre esempi diversi, uno per le due torri laterali, gli altri per quelle di mezzo. Il coronamento della torre centrale di destra è il più svelto e più ardito fra tutti; chè in esso si scorge a prima vista il passaggio dalla sezione quadrata della torre a quella ottagona della guglia. Il pinacolo centrale, ottagono, come si è detto, si distacca da quelli dei contrafforti d'angolo, e si eleva su di loro per buona altezza fino a che terminato pur esso da piccola guglia raggiunge il sommo del grande frontone di facciata, riescendo così l'architetto a far prevalere sempre più il suo concetto fondamentale che cioè la linea verticale avesse il predominio in tutte le parti del suo progetto. Negli altri tre modelli il passaggio del quadrato all'ottagono è meno inteso; la massa generale della parte di coronamento vi si restringe mano a mano, senza sporgenze e spicco di pinacoli nell'aria, figurando i pinacoli laterali addossati al fusto ottagono della guglia di mezzo che ha il suo nascimento dove essi terminano col loro fiore. Non è sicuramente raggiunta la sveltezza e l'eleganza della prima maniera, cui darei sempre il mio voto, quante volte le torri del duomo di Orvieto si volessero terminare secondo la mente del primo architetto, variando i finimenti attuali che coi loro tempietti e porticelle di ordine classico, coi loro pinacoli di nuovo conio o meglio birilli da biliardo, benchè raccordati maestrevolmente collo stile antico, pure all'attento osservatore fanno rilevare a prima vista la costruzione posteriore foggiata nei suoi particolari, secondo lo stile del cinquecento.

La sezione con rientranza nel centro di ciascun lato nelle torri di facciata si prestò pure al Maitani per adattarvi la figura o simbolo degli Evangelisti, che figurati nel primo progetto colla statua del santo e simbolo relativo, si vedono, nella seconda pergamena, posti sotto apposito baldacchino con frontoni e pinacoli laterali, prestandosi a ciò, come si disse, la suddetta rientranza od insenatura. Tale variante all'atto pratico non ebbe esecuzione, poichè troviamo conservato bensì il tracciato delle torri, quale fu descritto, ma soppressa l'edicola delle statue, forse per la ragione che avrebbe prodotto cattivo effetto quell'alternarsi delle cuspidi sulle porte coi piccoli frontoni di quei baldacchini o ghimberghe.

Passiamo al confronto fra i due progetti relativamente alla galleria che divide, nel primo caso, l'ordine tricuspidale inferiore dal monocuspidale superiore, e nell'altro, i due ordini tricuspidali fra di loro. Trattasi di varianti di solo dettaglio. Nel progetto primitivo è più conservata l'unità di decorazione, perchè il frontoncino di ciascuna edicola o finestra si distacca seccamente dal fianco delle torrette o contrafforti di divisione fra l'una e l'altra, allo stesso modo che i grandi frontoni sopra le porte hanno origine nei fianchi delle quattro torri. Nell'altro progetto si abbandona tale principio. In esso gli archetti trilobati ed i loro cibori o fastigi vanno ad impostarsi sul capitello delle colonnette interposte fra finestra e finestra, conservandosi la linea verticale mediante semplici fascie sul prolungamento dei colonnini tra i frontoni superiormente, e tra formella e formella quadrilobata nel piano inferiore del parapetto. Con tale variante la galleria riesci più leggiadra e più ricca a differenza dell'altra, che come vedesi nell'interno della chiesa, dove le gallerie sono costrutte a quel modo, sarebbe riuscita più semplice e forse più dura e più secca.

Rimane a dirsi della grande ruota od occhio centrale. Quella disegnata nella pergamena più antica, a differenza di altre simili delle chiese lombarde, è ricca di frastagli e trafori. La vediamo divisa e suddivisa da colonnini ed archetti intrecciati fra loro in mille maniere colla figura del Cristo nel centro, da cui si dipartono, come tanti raggi, e pilastrelli e colonnini con vetrate interposte fra essi e gli archetti, con teste d'angeli dipinte nei campi, facendo così concorrere le tre arti sorelle a formare la più bella aureola alla testa del Salvatore.

Il Maitani poche variazioni introdusse nel tracciato geometrico della grande ruota del primo maestro. Vi aggiunse un solo ordine di colonnini, rendendo così più proporzionati fra loro gli spazi occupati dai rilievi e quelli liberi delle vetrate. Dove però spiegò libero il volo di grande artista si fu nella bella cornice od inquadratura che racchiude la finestra o ruota circolare. Vuole in essa modificato radicalmente il primo progetto; vi sopprime la semplice fascia a rose quadri-

lobate che vi figura come cornice, od almeno riduce l'ordine di quelle rose ad elemento del tutto secondario ed ornamentale. Applica poi lateralmente al grande quadrato tre ordini di edicole binate in ciascuna parte, ed in queste stabilisce altrettante statue che, mentre accrescono ricchezza alla decorazione generale del prospetto, segnano un progresso nell'arte, imitato in seguito così felicemente in altre chiese d'Italia, specialmente della Toscana.

E qui non credo fuor di proposito il far rilevare un dubbio che dovette nascere in mente all'architetto senese nel proporre siffatte edicole; se cioè disposte, com'egli progettava, di fianco al quadrato della grande ruota, senza richiamo alcuno sotto i frontoni laterali, potessero nuocere all'unità di decorazione dell'intera facciata. Ed eccolo provarsi a disegnare altre edicole sotto la cuspide superiore di sinistra simili a quelle che si vedono allo stesso posto nella facciata del Duomo di Siena. Ma è pur facile ritenere, che abbandonasse subito la nuova idea; poichè con quell'ordine di edicole, sovrapposto direttamente alla galleria di facciata, si veniva a ripetere l'uno sull'altro lo stesso elemento o motivo di decorazione: nè il Maitani, maestro qual'era nell'arte della sesta, avrebbe potuto accettarlo. Chè anzi, per lo stesso criterio, mentre nel disegno del Maitani le nicchie di fianco alla ruota finiscono ad archetto binato con lobi, ma senza colonnino, vediamo che all'atto pratico della esecuzione fu modificato il suo progetto tenendosi architravate quelle inferiori, e solo sull'ordine superiore di esse fu adottata la decorazione delle vere edicole binate con pilastrino centrale e colonnette laterali, da cui si staccano gli archetti trilobati colle loro cuspidi e pinacoli interposti. Si ottenne in tal modo di formare dai tre ordini di nicchie un insieme tutto proprio, senza ripetere gli stessi elementi decorativi da far dimenticare del tutto la galleria di facciata che serve loro di base.

Concludendo: il primo architetto è più antico, perchè più fedele alle regole dell'arte gotica. Lo dimostrano non solo il tracciato e la disposizione geometrica delle masse, bensì i particolari più minuti, la stessa maniera e il profilo degli ornati e delle cornici. Ti cito ad esempio le foglie dei rampanti lungo i frontoni che conservano nel primo progetto il profilo a goccia d'acqua, come nello stile tedesco, e lo stesso fogliame è tutto ravvoltato e secco. All'opposto il Maitani già sente il risveglio dell'arte, profila le foglie in maniera più libera e più ardita, preferisce la foglia di prospetto tutta aperta a quella di profilo e di fianco. Gli acroteri, i fiori di finimento, il fogliame delle cornici risentono tutti d'un'arte nuova, di cui bene a ragione può chiamarsi il Maitani, se non il primo, uno certamente dei più strenui propugnatori.

Ti aspetterai ora da me che ti accenni in iscritto alle idee tutte mie sull'autore innominato del primo progetto della nostra facciata. Sono idee troppo ardite che io vagheggio, come quelle le più fantastiche di un sogno di fate. D'altronde come arrischiarmi a citare il nome grande di Arnolfo, colla sola prova che alcuni anni prima del 1290 dimorava egli in Orvieto per il lavoro dell'urna sepolcrale del De Bray? Quell'idea piace tanto a te, e rovistando i tuoi libri hai trovato come nel progetto di Arnolfo per la facciata di S. Maria del Fiore, oltre al richiamo e somiglianza a molte parti di questa di Orvieto, si proponevano da esso sulle tre porte gruppi di statue disposte in modo identico a quello disegnato nell'antica pergamena del nostro museo.

Occorrerebbe lo studio parallelo fra il disegno dell'unico bassorilievo tracciato in quella pergamena e quello realmente eseguito a piedi della torre centrale di sinistra, confrontarne le masse, i soggetti e lo stile, ma questa non è forza per le mie spalle. Io posso limitarmi ad osservare che nella nostra facciata, secondo lo stile di Arnolfo, prevale la policromia o di marmi colorati o dei musaici; che le spirali dei tre portali, i profili delle cornici, la maniera d'intagliare i fogliami, tutto ricorda lo stile e il lavoro dell'urna del Cardinale; ma dal supporre all'asserire vi è troppa distanza; potrai al più gettare il seme di una tesi cotanto ardita, augurandoti che quel seme faccia il suo frutto, essendone io intimamente più che convinto.....

Ecc. Ecc. *Tuo amico aff.mo*

Orvieto, 12 agosto 1885. PAOLO ZAMPI.

(Continua) LUIGI FUMI

QUADRI DI MAESTRI ITALIANI

IN POSSESSO DI PRIVATI A BERLINO



UANDO nel fascicolo d'aprile del primo anno di questo periodico pubblicai uno studio intorno ai quadri di scuola ferrarese in possesso di privati a Berlino, promisi di dare ulteriori notizie intorno alle pitture delle altre scuole italiane, pure possedute da privati in questa città. Con la presente memoria compio la promessa fatta. Senonchè il lettore non deve aspettarsi di trovare in queste pagine alcuna interessante scoperta, nè cosa alcuna che contribuisca alla soluzione di importanti questioni storiche artistiche, giacchè il materiale da trattare non ne porgeva occasione; bensì soltanto una rivista sommaria delle opere di pittura italiana giunte fin qui e che per la maggior parte sono ancora affatto sconosciute. Esse non sono tanto numerose, che io potessi cercare di trattarne raggruppandole secondo le varie scuole alle quali appartengono; perciò mi son dovuto limitare a fare la divisione secondo le singole collezioni e a parlare separatamente di ciascuna di queste; ma se con ciò non ha sofferto la facilità di passare in rassegna tutte le opere, ne ha però perduto la forma di questa memoria, ond'essa è divenuta niente più di un semplice catalogo. In esso ho tralasciato del tutto quelle pitture che, o per l'autore da cui sono state eseguite, o per lo stato deplorevole in cui si trovano, o perchè senza alcuna importanza per la storia dell'arte, sono prive di ogni valore. È già cosa abbastanza difficile l'assegnare il posto conveniente ai migliori di questi dipinti; giacchè quelli di maestri che hanno un'individualità artistica nettamente delineata e che nella scuola cui appartengono hanno il loro posto stabilito, sono in numero relativamente limitato; e soltanto quando si tratti di questi artisti è possibile attribuire un'opera al suo autore con qualche sicurezza, senza cader troppo nel campo delle ipotesi.

Nella collezione del signor Hainauer, che contiene opere eccellenti di ogni genere d'arte, adoperate con raro gusto a decorare le belle sale della sua abitazione, le pitture italiane non sono che poche. Esse sono però tutte buoni lavori e ben conservati: e, a differenza di quelle delle altre collezioni, per la maggior parte d'origine fiorentina. Il primo posto spetta ad un piccolo quadro, conservato benissimo, acquistato da poco tempo, che in tutto il suo carattere accenna a prima vista ad uno dei più gentili artisti fiorentini del Quattrocento, a Filippo Lippi; la sua esecuzione è così perfetta, che si deve ritenere propriamente come lavoro di mano di questo maestro. Rappresenta la *Madonna* seduta su un semplice trono di marmo bianco e giallo, rivolta un po' a sinistra, tenendo con ambo le mani il bambino che si tiene abbracciato al collo di lei; essa ha sul capo un panno bianco e porta una sottoveste di color carmino chiaro ed un manto azzurro chiaro con fodera verde bruniccia. A sinistra sta san Gerolamo, tenendo riunita innanzi a sè con la sinistra la veste di color rosso scarlatto, e facendo scorrere la destra sulla cima della lunga barba; a

destra si vede san Giovanni, coperto di pelle grigia con manto carmino chiaro, la mano destra alzata, nella sinistra la croce. Le figure hanno l'altezza di circa un palmo; i loro movimenti sono di una grazia veramente rara; il disegno perfetto fin ne' più minuti particolari, il colorito vivo e chiaro. Tuttavia io crederei che il dipinto sia da porsi fra i primi lavori del pittore, tanto più che specialmente il lungo e delicato ovale del volto della Madonna ha maggiore analogia con le sue prime opere, come ad esempio l'*Adorazione del bambino* nell'Accademia di Firenze (n. 12), di quello che con le posteriori.

Di un maestro il quale per la tecnica, specialmente nel colorito roseo delle carni, mostra ad evidenza di essere in relazione con Fra Filippo, è una *Madonna seduta*, in mezza figura, grande circa tre quarti del naturale; essa tiene ritto in piedi il bambino, il quale con la mano sinistra preme alla bocca un uccello; a destra due, a sinistra un piccolo angelo, di dietro un cespuglio di rose dal fogliame scuro. Il tono chiaro delle carni, i capelli giallo-bianchicci, i colori vivi ed i chiari biancastri ricordano perfettamente la maniera di Filippo; non così il tipo della Madonna che a me richiama alla mente il Baldovinetti. Affatto particolare è poi l'orecchio, molto grande, tanto lungo quanto largo; questa forma dell'orecchio si ritrova del tutto uguale in un artista che, secondo il Vasari, ha imitato Filippo, e questi è Francesco Pesellino: a quanto mi è stato detto, il quadro fu anche attribuito a questo pittore; ma in ogni caso esso è opera di un artista che nel colore e nella tecnica è sotto l'influenza di Fra Filippo.

Sandro Botticelli è rappresentato da un bellissimo *ritratto di giovane* proveniente dalla collezione Frizzoni di Bergamo; esso ha una sottoveste rosso carmino e la sopravesta grigio cupo; quest'ultima, gettata all'indietro dalla parte sinistra, mostra la fodera gialla; il giovane guarda dritto in faccia allo spettatore, e sul capo incorniciato da un'abbondante chioma scura arricciata, ha un berretto rosso. I contorni sono privi di qualunque durezza, tenera la modellazione delle carni dal tono caldo giallo, e sembra che il quadro sia dipinto a leggera tempera.

Il quarto dipinto fiorentino del Quattrocento è una piccola *Madonna col bambino* di Sebastiano Mainardi, che nella composizione è perfettamente eguale a quella che si trova in possesso di Mr. Shaw Boston [1]. A destra si vede la Madonna in mezza figura, in atto di adorare il bambino, rivolta per metà verso sinistra; a sinistra il bambino seduto su un cuscino che sta su una gradinata, volto alquanto a destra verso la Madonna; esso tiene la destra alzata, quasi per allontanare qualcheduno; la sinistra, che sostiene una palla, s'appoggia ad una coscia. Nel fondo un paesaggio montuoso con una città turrita posta in riva al mare. Le carni sono dipinte su fondo verde; il loro tono caldo, con ombre brune e forti chiari di color rosa; il quadro è conservato benissimo, ed è molto buono e per il Mainardi veramente caratteristico. Per far menzione di tutti i maestri fiorentini che figurano in questa collezione, nomineremo in fine una buona replica del noto ritratto di *Cosimo de' Medici* con armatura grigia, attribuito qui al Bronzino, laddove lo stesso ritratto nella reale galleria di Berlino (n. 337) porta il nome del Vasari.

Alla scuola veneziana appartengono due quadri: uno, piccolissimo, rappresenta in mezza figura la *Madonna col bambino, san Francesco ed una monaca*; il secondo è un ritratto in metà della grandezza naturale. Il primo porta la scritta JOANNES BELLINUS FACIEBAT: la Madonna sta seduta innanzi ad una tenda verde, col capo piegato a destra verso una monaca vestita di grigio, la quale tiene ambe le mani appoggiate sul petto; il bambino, in piedi sul ginocchio destro della madre, porge un piccolo crocifisso a san Francesco che sta in piedi a sinistra; nel fondo si vedono dei monti azzurri che spiccano sul cielo azzurro chiaro sparso di lievi nuvolette bianche. La segnatura del quadretto che è molto grazioso e dipinto con colore delicato e grasso, non ci dà però il nome del suo vero autore; piuttosto il tono bruno caldo delle carni di san Francesco, le mani larghe con le dita corte e forti, la luce chiara e viva accennano a Cima da Conegliano, al quale la pittura è anche con buona ragione attribuita. Il secondo quadro è entrato appunto in quest'anno nella collezione del signor Hainauer; in esso è raffigurato il capo di un giovane imberbe, volto per metà verso sinistra, con berretta di color violetto scuro, spiovente in giù, e la giubba pieghettata, fuori della quale all'altezza del collo sporge una sottile striscia della camicia bianca; il fondo è verde scuro. Il viso

[1] Vedine la notizia nel « Repertorium für Kunstwissenschaft » vol. XI, p. 80.

acquista un'espressione strana dagli occhi di color grigio chiarissimo con lo sguardo acuto, rigido e quasi morto. In ciò v'è una reminiscenza di Antonello, ma l'esecuzione tecnica è affatto differente dalla sua; il dipinto è eseguito in una tempera sottile e fluida, con somma diligenza, liscio del tutto; il tono delle carni è giallo caldo con delicati riflessi rossi ed ombre verdi sfumate; il colore chiaro e trasparente. Si tratta certamente d'un lavoro di scuola veneziana, però non saprei a quale maestro attribuirlo. A giudicare dalla foggia del vestire, si deve porre in tempo relativamente anteriore, e appartiene certamente al settimo decennio del secolo XV.

Parimenti impossibile mi è il designare l'autore dell'ultimo quadro che ancor mi resta a descrivere in questa collezione; è il busto di *S. Cecilia*, su fondo scuro, di grandezza alquanto inferiore alla naturale. Nella mammella sinistra è confitto il pugnale; la mano destra tiene una palma. Il viso dall'ovale delicato e nettamente tagliato, con la fronte fortemente arrotondata ed il naso dritto ed appuntito, è volto per tre quarti a sinistra, mentre gli occhi guardano dritti in avanti; i capelli bruno-rossicci sono raccolti di dietro in una cuffia di perle, e da questa ricadono all'ingiù intrecciati con un nastro azzurro e con ornamenti; accanto alle tempie i capelli formano dei riccioli pendenti. Il costume è ricchissimo: una sottoveste attillata di broccato d'oro, di taglio quadrato, ornata dinanzi da un fermaglio le cinge il petto; sopra di questa una veste di color verde scuro con le maniche legate, dalle quali presso le spalle sporge la camicia bianca a buffi. Le carni sono di color giallo-bruno e modellate in larghe masse luminose con delicate ombre bruno scure, che specialmente nelle mani sono interamente sfumate. Tanto il tono delle carni quanto l'esecuzione ricordano il Boltraffio; però il tipo del volto è affatto differente da quelli di questo artista, ed io non oserei nemmeno di ascrivere il quadro alla scuola milanese; esso viene però certamente dall'alta Italia e appartiene al primo decennio del XVI secolo. Solo nel pulire il dipinto si scoprì la figura della santa; giacchè il suo primo possessore l'aveva trasformata in un ritratto coprendo il pugnale e la mano che tiene la palma. Secondo la sua apparenza presente, che è l'originale, si deve ritenere che sia un pezzo tagliato fuori da un quadro maggiore: come quello del Pesellino nominato prima, proviene dalla collezione Graham di Londra.

Il prof. von Kauffmann, che possiede molti quadri buonissimi dell'antica scuola fiamminga e dell'olandese del secolo XVII, ha appena da poco tempo volto il suo sguardo ai lavori italiani. La sua collezione è l'unica in cui figurino in vario modo anche i trecentisti, dei quali nominerò quelli che sono i più importanti, e che si possono classificare con una certa precisione. Il migliore fra questi è un *S. Girolamo* in cotta grigia, ritto innanzi ad uno scrittoio, in mezzo alla sua stanza, le cui pareti sono coperte di libri; ai suoi piedi sta il leone, che solleva verso di lui la zampa ferita. Benchè il dipinto sia piccolissimo, è meravigliosa l'espressione di serietà che ha la figura del santo; l'esecuzione poi è eccellente fin ne' più minuti particolari. Con molta probabilità il quadro è di Don Lorenzo Monaco. Di Filippo Memmi è una *Madonna col bambino* in mezza figura, vista di faccia sotto un arco gotico su fondo d'oro; essa regge con le due mani il bambino che siede sul suo braccio sinistro e appoggia il capo a quello di lui. Il dipinto, le cui figure sono di grandezza metà del naturale, è affatto simile nella composizione a quello del regio museo di Berlino n. 1067. Un grazioso altarino, nel quale si vede in mezzo la *Madonna col bambino* seduta a terra e nella base inferiore tre medaglioni rappresentanti l'*Ecce homo*, *santa Maria* e *san Giovanni* è in analogia così perfetta col quadro firmato di Francesco di Vannuccio nella galleria reale di Berlino (n. 1062, b), che si può attribuire senza esitazione a questo maestro. Una tavola in tempera chiara e sottile ricorda in tutto la maniera di Neroccio di Bartolomeo; rappresenta, in altrettante mezze figure, nel mezzo la Madonna che sorregge il bambino in piedi su una ringhiera, a sinistra un santo che legge in un libro, a destra santa Caterina. Una piccola *Adorazione dei Re*, le cui figure si distinguono per una espressione seria e malcontenta, è attribuita dal dott. Bode a Giovanni di Paolo.

Delle pitture del Quattrocento va nominato per primo un quadretto di Carlo Crivelli. Esso era certamente un quadro votivo destinato ad essere appeso ad un altare; rappresenta il committente inginocchiato innanzi ad un altare, con accanto il suo patrono, il quale ultimo, a dire il vero, raffigurato come un uomo qualunque nel costume del tempo con una spada al fianco, non ha niente che precisi qual santo sia, anzi nemmeno l'aureola che lo caratterizzi come un santo. In una nicchia architettonica, bianca e rossa chiara con dei marmi incastrati qua e là, sta l'altare, su cui sorge un crocifisso. Innanzi

ad esso sta inginocchiato, con la testa volta in profilo a destra, un uomo con calzoni neri stretti e manto di color rosso cinabro; alla sua destra sta in piedi il santo con la mano sinistra appoggiata sulla sua spalla e con la destra mostrando il crocifisso; esso porta i calzoni violetti stretti e la giubba azzurra; ai fianchi ha una cintura di color rosso cinabro, dalla quale pendono la spada e il pugnale. La grande



MADONNA DI GREGORIO SCHIAVONE (?)

(Collezione von Kauffmann a Berlino)

attrattiva di questo quadretto è il colore di una chiarezza e di una freschezza straordinaria e l'accuratezza dell'esecuzione, mentre invece i tipi sono alquanto rudi e non molto attraenti. Il quadro dovrebbe appartenere ai primi tempi della carriera artistica del Crivelli. Il proprietario della collezione attribuisce allo stesso pittore anche una *Madonna col bambino* seduta su d'un semplice trono. Certamente accenna al Crivelli la veste ricchissima di broccato con larga mostreggiatura; ed essa è l'unica

cosa che si possa dire veramente conservata; non vi si trovano però il disegno preciso e i contorni nettamente segnati che non mancano mai nel Crivelli; come pure manca il colore chiaro e lucente che gli è proprio; anche la testa della Madonna, che è quasi una testa da morto coperta solo dalla pelle, non è fra i tipi soliti di questo pittore e ricorda piuttosto la scuola di Murano, alla quale io ascriverei il quadro.

Un altro quadro di scuola veneziana, il cui autore non potrebbe essere stabilito che molto difficilmente, è quello in cui sono raffigurati i busti di *tre apostoli*. Nel mezzo san Pietro con la barba bianca, tiene con la destra le chiavi, con la sinistra un libro; è una testa magra, dai contorni nettamente disegnati, con naso aquilino ed occhi profondi e penetranti; l'abito è di un color carmino che tende al violetto, il mantello è giallo con ombre brune. A destra di lui si vede la testa di un altro apostolo dalla barba bruna, di tipo affatto eguale al primo; a sinistra il capo biondo ricciuto di san Giovanni (?) che legge un libro. Le tre teste sono vivamente illuminate da sinistra e fortemente modellate; i capelli sono trattati in masse con dei chiari delicatamente sovrapposti; è notevole l'accentuazione dell'angolo nasale, il taglio netto della bocca e gli sguardi vivi e penetranti, particolarità queste che fanno pensare al Carpaccio e ad Antonello; la testa del san Giovanni s'assomiglia molto nel disegno e nell'esecuzione alla testa di Cristo di scuola veneziana, da me posseduta, della quale parlerò più sotto, e, come essa, appartiene forse a Pietro da Messina.

Un dipinto su cui vorrei richiamare in modo speciale l'attenzione degli italiani amatori dell'arte, è quello che ora vengo a descrivere e che i lettori troveranno riprodotto nella tavola qui innanzi. Dietro una balaustrata rosa chiaro si vede la Madonna con la sottoveste di color rosso carmino chiaro e il manto verde-azzurro cupo girato sopra il capo, foderato di una stoffa verde con mostreggiatura gotica, e intorno al capo un panno bianco pieghettato; essa tiene con la mano destra appoggiato ad un cuscino il bambino vestito di giallo chiaro, che si mette in bocca le dita della mano destra, e con la sinistra gli sostiene le gambe. Il bambino è molto carnoso, ed il grasso forma profonde pieghe alle articolazioni delle braccia, delle gambe, e specialmente al collo; la testa è grossa e gli occhi alquanto obliqui. La Madonna ha il naso forte e diritto, gli occhi bruni con pupilla piccolissima e molto lontani l'uno dall'altro, la bocca piccola con gli angoli tirati in giù, che danno al volto un'espressione di scontento; le sue mani sono grasse con metacarpi corti e le dita lontane fra di loro anche alla base, con le articolazioni quasi punto espresse. Le pieghe delle vesti sono quelle di una stoffa morbida di lana, e non già tese e tagliate verticalmente. Il quadro è dipinto con una tempera densa interamente liscia, i chiari sono sovrapposti e nel panneggiamento tratteggiati, molto luminosi e di colore freddo. A destra ed a sinistra fino all'altezza delle spalle della Madonna si vedono degli alberi di color verde cupo dalle grandi foglie, dei quali si scorgono quasi soltanto i contorni; dietro le figure c'è un fondo d'oro dentellato in modo affatto particolare; il resto del fondo è azzurro chiaro. Il quadro porta manifestamente l'impronta della scuola squarcionesca, e richiama alla mia memoria più di tutti Gregorio Schiavone, sebbene vi trovi dell'analogia anche con Gentile Bellini, segnatamente nel tipo della Madonna. Di questi due maestri vi sono nella reale galleria di Berlino dei lavori autentici (n. 1162 e 1180), e confrontandoli col nostro dipinto, la bilancia pende, a mio giudizio, dalla parte dello Schiavone, col quale esso ha nelle forme una grande analogia; basti far notare specialmente le profonde pieghe della carne alle articolazioni delle mani, dei piedi ed al collo, la forma della mano, gli occhi alquanto obliqui, nonchè la tecnica dei colori delicati. Certamente il quadro del signor von Kauffmann è superiore a quello dello Schiavone nella r. galleria tanto nel disegno che nell'esecuzione, e inoltre un momento così naturalistico quale quello del bambino che si mette le dita in bocca, non ricorre affatto, per quanto io sappia, in questo pittore mestierante. Tuttavia, volendo proporre un nome d'autore, io farei quello di Gregorio Schiavone, del quale questo dipinto sarebbe per conseguenza l'opera migliore: per questo rispetto sono quindi d'opinione opposta a quella del dott. Bode, che vede in esso uno dei primi lavori di Gentile Bellini.

Di pitture d'epoca posteriore il signor von Kauffmann possiede ancora un eccellente *ritratto*, largamente trattato, di un vecchio veneziano dalla barba bianca, opera del Tintoretto, e cinque piccoli dipinti di Innocenzo da Imola appartenenti ad una predella, di recente acquistati. Tre di essi, la *Nascita di Cristo*, l'*Esposizione al tempio* e *Cristo che insegna nel tempio* sono lavori

autentici e molto caratteristici di Innocenzo e sono da registrarsi fra i migliori da lui eseguiti; gli altri due: *Cristo che appare alla Maddalena* in figura di giardiniere e il *martirio di S. Caterina,* sono di esecuzione rozza e frettolosa, e devono quindi ritenersi come lavori di qualche garzone della sua bottega. I quadretti furono acquistati dal loro odierno proprietario presso un mercante di Bologna; prima devono essersi trovati unitamente all'altare di cui facevano parte nella chiesa di S. Isaia. [1] Finalmente è da notarsi un buonissimo quadro di Giorgio Pencz segnato col suo monogramma e con la data 1545; esso è la copia di un originale italiano, e precisamente di un'opera andata perduta di Giorgione; rappresenta il busto di un *guerriero barbuto* in splendida armatura, a cui un fanciullo (o una fanciulla?) accomoda il bracciale. [2]

La stupenda collezione del signor A. von Beckerath contiene veramente soltanto sculture in legno e in pietra nonchè disegni; i pochi quadri che vi si trovano, sono collocati non per sè stessi ma per riempire alcune cornici specialmente belle del Quattrocento e del Cinquecento. Alcuni però sono degni di menzione, e primo di tutti un *san Gerolamo* benissimo conservato, inginocchiato innanzi ad una caverna che sta a destra, occupato nella sua penitenza; a sinistra si vede un crocifisso fatto di rami d'albero e in fondo un paesaggio montuoso; a destra giace sul terreno il cappello cardinalizio e il leone che somiglia ad un'insegna araldica. Il paesaggio accenna ad una origine fiorentina; il tipo, i colori e l'esecuzione ad un maestro che segue la maniera di Filippino Lippi; non credo che si tratti proprio di questo artista, giacchè l'esecuzione, benchè accurata, non è tuttavia tanto buona quanto la sua. Un altro piccolo quadro dello stesso formato, di scuola veneziana, ha anche lo stesso soggetto, solo che in questo san Girolamo sta inginocchiato in mezzo ad un paesaggio ricco d'alberi, e solo a sinistra lo sguardo spazia lontano; a destra giace il leone, a sinistra si vede una gallina faraona che corre. Il panneggiamento rigido e l'intonazione generale di una tinta bruna calda ricordano più di tutti le prime opere del Basaiti, ed a questo artista può il quadretto attribuirsi, sebbene l'esecuzione, per un formato così piccolo, sia alquanto larga e frettolosa.

Appartiene certamente alla scuola di Vicenza una *Madonna col bambino* in mezza figura, in cui Maria siede di faccia tenendo con ambe le mani stretto a sè il bambino mezzo coricato e mezzo seduto; il suo capo rotondo ha i capelli lisci divisi nel mezzo, e sulla fronte si stende una benda nera. Il tono delle carni esclusivamente giallo-bruno con profonde ombre rosso-brune, la modellazione precisa e netta, la disposizione delle pieghe vivamente illuminate sono particolarità che richiamano molto la maniera del Montagna. Forse ha ragione il proprietario nell'ascrivere il quadro al Buonconsiglio; comunque sia, certamente l'autore è un vicentino. Della vicina scuola di Verona e precisamente di Francesco Torbido è la graziosissima mezza figura di un giovane vestito di giallo e nero, con un berretto nero ornato di una piuma bianca, il quale gli ombreggia la parte superiore del volto; però esso non è un ritratto, bensì un frammento di qualche quadro. Nomineremo ancora la testa di *S. Sebastiano* legato ad una colonna con un ricco capitello metallico, quadro ben conservato proveniente dalle Marche, lavoro di un maestro che sta in relazione con Francesco Zaganelli.

La collezione che in Berlino è di gran lunga la più ricca di quadri di ogni genere è quella del signor Wesendonck, l'unica che, per la disposizione delle pitture in apposite sale in gran parte illuminate dall'alto, abbia il carattere di una vera galleria. Però il minimo contigente è fornito dai dipinti italiani, e questi, anche per il loro valore, sono i meno importanti della collezione; inoltre in nessun altro luogo più che in essa è difficile il determinarne gli autori, per la qual cosa, meno poche eccezioni, non oserò proporre dei nomi, ma dovrò limitarmi a segnare dei limiti alquanto larghi facendo soltanto generalmente dei raggruppamenti secondo le scuole.

Di due lavori di scuola ferrarese, l'uno del Garofalo, l'altro di Lorenzo Costa (del quale aggiungo qui accanto una riproduzione), ho parlato già nello studio antecedentemente pubblicato in questo *Archivio.* In relazione con quest'ultimo dipinto nominerò ancora un buonissimo quadro egregiamente conservato, appartenente pure alla scuola bolognese (n. 50), attribuito dal catalogo a Fran-

[1] Sono nominati già dal Masini I, 74 e dal Malvasia I, 120; in quel tempo si trovavano nella chiesa delle monache di S. Mattia.

[2] Di questo dipinto parlò il Bode nello « Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen, » anno 1883, pagina 151.

cesco Francia; rappresenta in mezza figura la *Madonna* che tiene il bambino innanzi a sè, su d'una balaustrata, a sinistra san Giuseppe, a destra san Francesco. Il tono cupo, le profonde ombre verdi scure delle carni ed i loro riflessi rossi escludono l'attribuzione al maestro stesso; il dipinto è però un buon lavoro della sua scuola e mostra una grande somiglianza con quello firmato di Jacopo Boateri (galleria Pitti, n. 362).



MADONNA CON SANTI DI LORENZO COSTA

(Collezione Wesendonck a Berlino)

Tre altri quadri provengono dalla Romagna, sebbene il più interessante di essi sia attribuito ad Antonello da Messina; raffigura la *Madonna col bambino in grembo* seduta su d'un banco di pietra; dietro di esso è tirata una tenda rossa, ad ambedue i lati della quale si vede un paesaggio. Il bambino ha la fronte molto alta e avanzata, il naso arrotondato in cima, gli occhi sporgenti; anche la Madonna ha una fronte molto arrotondata, la cui parte superiore rimane nascosta da un fazzoletto

stretto al capo. Le carni sono gialle d'oro con deboli ombre brune, quasi fortemente tese e punto arrotondate; il paesaggio mostra in tutto il carattere di quelli della scuola del Costa e del Francia. Nel colore liscio simile allo smalto l'autore mostra bensì una certa conoscenza della tecnica olandese o fiamminga; ma del resto manca nel dipinto qualunque relazione con Antonello, e tutto il suo carattere accenna ad un romagnolo il quale da un parte risente l'influenza della scuola ferrarese-bolognese, dall'altra quella della scuola veneziana. Il secondo dei tre quadri (n. 86) che rappresenta in figure grandi metà del naturale la *Madonna col bambimo, il piccolo san Giovanni e santa Caterina* innanzi ad una tenda verde, porta la firma *Francesco Zanganelli* (sic) *da Cottignola Anno 1527*. Però il tipo raffaellesco e il color rosso delle carni accennano piuttosto a Girolamo Marchesi da Cottignola; intorno all'iscrizione mi sembra che si possano sollevare dei dubbi e del resto il quadro è così mediocre, che non potrebbe essere che un lavoro di bottega. Lo stesso si può dire del n. 23, una *Madonna col bambino*, attribuita ad Innocenzo da Imola. Alla stessa regione, ma ad un pittore che è piuttosto in relazione con Marco Palmezzano, appartiene forse una piccola *Pietà* (n. 66), replica precisa di quella esistente nella galleria di Verona (n. 118), che, come la nostra, si ascrive a Cesare da Sesto.

Nelle due figure in grandezza naturale di *S. Bonifacio Romano* e di *S. Alessio* (nn. 19 e 20) ci si presenta un pittore umbro. I due dipinti provengono dal chiostro di sant'Alessio in Roma e da quei monaci furono battezzati per lavori di Mariano di Ser Eusterio. Se essi sieno veramente di questo artista non saprei dire, essendomi ignoto l'unico quadro nominato dal Mariotti come suo nella chiesa di S. Domenico a Perugia. [1] Secondo il Mariotti, egli sarebbe uno scolaro del Perugino. Ora, può essere che le mosse graziose e la dolce espressione dei volti provengano dalla conoscenza delle opere di questo maestro; non si può dire però che egli abbia appreso altro da lui, giacchè le vesti ricadono in ampie superfici quasi senza pieghe, il tono giallo chiaro delle carni è debolmente mitigato da ombre bruniccie, e l'insieme dei colori è chiaro e variopinto. Se queste pitture sono veramente di Mariano, non dobbiamo davvero deplorare la scarsità dei suoi lavori conosciuti, inquantochè egli si mostra come un mediocre mestierante, privo affatto di individualità. All'incontro un dipinto molto fino è quello piccolissimo che porta il numero 75, una *Madonna col bambino* seduta in mezzo ad un paesaggio, dai colori bellissimi, dalle carni tenere e modellate a sfumatura; non credo che ne sia autore il Perugino, al quale il quadretto è attribuito; esso potrebbe essere però una delle opere posteriori dello Spagna.

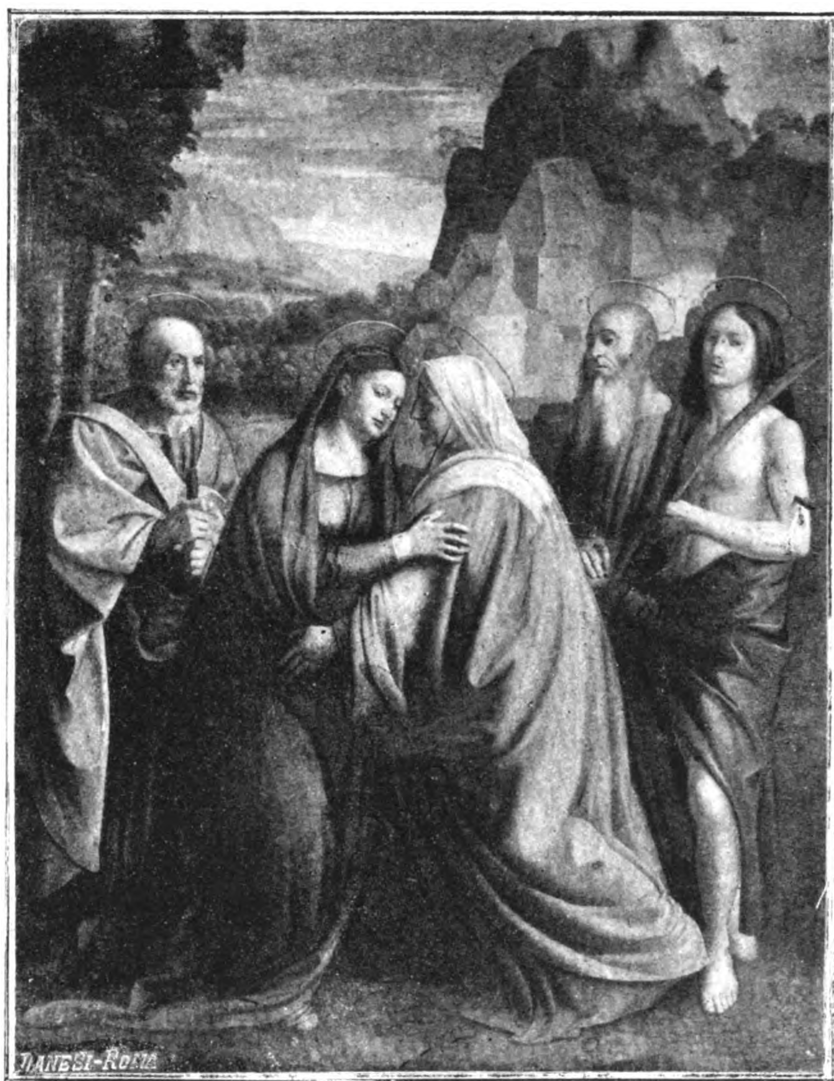
Un dipinto ben conservato della scuola di Giovanni Bellini è quello in cui è rappresentata la *Madonna col bambino* (n. 6); benchè porti la firma di Giovanni Bellini, non ha nulla di comune con questo maestro; ma a quale de' suoi scolari conosciuti esso si debba attribuire, non saprei; è immensamente delicato nei contorni e nella modellazione e di un chiaro tono argenteo. Un'altra *Madonna col bambino* (n. 77), alla cui sinistra sta inginocchiata santa Caterina, alla destra il piccolo san Giovanni e santa Teresa, con un bel paesaggio per fondo, è un buon quadro dagli splendidi colori, guasto soltanto nelle carni a causa dei ritocchi fattivi; è detto di Tiziano, ma piuttosto è da ritenersi lavoro di Andrea Schiavone; una *Santa Conversazione* (n. 40) attribuita al Palma è invece di Bonifazio Veneziano (III). Se un'*Adorazione dei Re* (n. 84) sia lavoro genuino di Paolo Veronese o una copia contemporanea, non oso decidere; certo è però che il dipinto è molto buono. Un *ritratto di donna* di Paris Bordone (n. 11) è molto guasto, ma sembra di mano di questo maestro.

La più bella pittura italiana della collezione è la *Madonna in trono col bambino*, lavoro del Moretto (n. 10). Dal tono delle carni rossiccio alquanto smorto si può dedurre che essa appartenga alle ultime opere di questo artista. Il fatto che nella prospettiva il quadro mostra di esser destinato ad essere veduto molto dal basso, e che inoltre la Madonna non sta in alcuna relazione spirituale col bambino, ma invece guarda in giù verso qualche cosa che ora nel dipinto più non si vede, rende probabile l'ipotesi che in esso non si debba vedere che un frammento, e precisamente la parte superiore di una pala d'altare di maggiori dimensioni.

Molto interessante e non privo di una certa grandiosità è l'*Incontro di Maria con Elisabetta*

[1] MARIOTTI, *Lettere pittoriche perugine* 1788.

(n. 22) con figure di grandezza naturale. L'unita riproduzione mi dispensa dal descriverlo e sarà anche bastante a dimostrare infondata l'attribuzione che da molto tempo si fa di questo dipinto. Esso va cioè sotto il nome di Gaudenzio Ferrari ed è nominato già dal Soprani come esistente nella chiesa di S. Iacopo presso porta Lucia a Genova; di là passò nella collezione Solly (*Catalogo della vendita*, 1847, n. 36), indi nella raccolta Wynn Ellis, e come facente parte di questa col-



INCONTRO DI MARIA CON ELISABETTA

(Collezione Wesendonck a Berlino)

lezione fu esposto nel 1857 nella « Exhibition of Art Treasures » di Manchester. Il Waagen lo vide ancora presso il sig. Solly, e ne fece una ampia descrizione. [1] Non riesco però a comprendere come quell'acuto osservatore possa chiudere colle parole « Questo quadro giustifica la grande fama di cui godette questo pittore (cioè Gaudenzio Ferrari) nel suo tempo ed anche dopo ». A mio giudizio il dipinto non ha proprio nulla a fare con questo maestro. Esso è bensì dell'alta Italia, come dimostra

[1] *Kunstwerke und Künstler in England.* II, 9.

già il paesaggio con edifizi di carattere settentrionale; ma a giudicare dal tono freddo argenteo in cui consiste la sua principale attrattiva, si deve piuttosto cercarne l'autore a Verona o ne' suoi dintorni. E ciò è tutto quanto potrei dire sulla sua provenienza, non osando proporre alcun nome conosciuto. Lo stesso dico di una *Madonna col bambino* innanzi ad una tenda verde (n. $4^1/_2$) attribuita al Sodoma. Il bambino è del tutto raffaellesco, mentre le ombre grigie scure e le carni modellate a sfumatura accennano nell'autore ad una conoscenza delle opere di Leonardo; è però certo che il dipinto non ha nulla di comune col Sodoma. Finalmente una grande *Madonna* dipinta nella maniera di Andrea del Sarto, molto fina e con una dolce espressione, sembra lavoro di Domenico Puligo.

Rimane ancora da far menzione di alcuni singoli quadri sparsi qua e là: in primo luogo quelli del conte Pourtalès le cui belle stanze adornate con raro gusto sono ora pur troppo inaccessibili per la malattia del loro gentile proprietario. Del resto i quadri italiani da lui posseduti sono stati già studiati dal dott. Bode in occasione dell'esposizione di quadri d'antichi maestri in possesso di privati a Berlino, per cui io mi limiterò ad enumerarli qui ancora una volta. Essi sono: un *Cristo benedicente* del Cima, di straordinaria finezza; un *ritratto virile* del Tintoretto; uno schizzo *(Dio padre)* del Tiepolo, e un busto di *Cristo che porta la croce* vestito di bianco. Quest'ultimo quadro ebbi occasione di vedere ancor poco tempo fa, e consento pienamente nell'opinione espressa dal Bode, ch'esso sia lavoro del Basaiti. Come si spiega però la sua somiglianza col quadro di Giorgione dello stesso soggetto in possesso della contessa Loschi a Vicenza? Forse ambedue i dipinti si riferiscono ad un originale di Giovanni Bellini, o forse il Basaiti s'è servito del lavoro di Giorgione? Anche quest'ultima ipotesi sarebbe possibile, giacchè il quadro di Giorgione appartiene al primo periodo della sua carriera artistica, laddove quello del Basaiti è dipinto nell'ultima maniera da lui seguita. In fine si può ancora domandare, se il dipinto della contessa Loschi sia o non sia veramente di Giorgione.

Il direttore del Gabinetto delle incisioni in rame, signor Lippmann, possiede oltre a due belli schizzi di Bernardo Bellotto rappresentanti vedute della città sassone di Pirna, e che, se non erro, sono studii per due grandi quadri esistenti nella galleria di Dresda, un graziosissimo *ritratto* di scuola milanese da lui acquistato in Inghilterra l'estate dell'anno scorso. Rappresenta in profilo, volta a sinistra, una fanciulla di circa vent'anni dalle fattezze delicate, dal naso leggermente curvo e dai grandi occhi oscuri. I capelli bruno-rossi con chiari ed ombre finamente sovrapposte sono tirati lisci al disopra degli orecchi e raccolti di dietro in una cuffia di filo d'oro con perle, dalla quale ricadono in una coda intrecciata da un grosso cordone di perle. Intorno al capo gira un cordone nero, al quale, sopra l'orecchio sinistro, è attaccato un grosso pendaglio; il collo lungo e sottile è circondato da un grosso cordone di perle, da cui pende sul petto un fermaglio di pietre preziose. Il petto è cinto da una ricca veste di broccato bruna con le maniche fermate da nastri neri; la vita è stretta da una ricca cintura di gioielli nella quale è posto un garofano. Il tono delle carni giallo chiaro è quasi privo di colore, con ombre brune appena visibili. Probabilmente quest'ultime sono sottoposte, ma del resto tutto il colore sottilissimo è tirato così finamente, che è difficile farsi un giudizio del modo con cui fu posto; soltanto i chiari delle perle e della veste di broccato sono alquanto più pastosi. Tutto il dipinto è di una straordinaria delicatezza nella modellazione, e finezza nella esecuzione, e presenta tale analogia col ritratto dell'imperatore Massimiliano nella collezione Ambrasiana a Vienna, che certo non si cadrà in errore attribuendolo allo stesso autore di questo ritratto, cioè ad Ambrogio de Predis. Il dipinto fu recentemente riprodotto in eliotipia nell'« Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen » ed il Bode lo fece oggetto di un lungo ed accurato studio.

In fine nominerò dei quadri da me posseduti, il busto di un *Cristo benedicente* in veste rossa splendente su fondo scuro, che pur troppo non è che la rovina di un buon dipinto di Bartolomeo Montagna. Il Magrini [1] nomina un Cristo benedicente di questo pittore presso il signor Antonio Rotamerendis a Venezia, il cui cartellino avrebbe questa scritta: *Opus Brmeus Montagna Vincentia die 21. m. Otbris 1507.* Sul cartellino del mio quadro si leggeva la scritta: *Opus Bartholom. Montagna | Veronensis | die 24 septembris 150*

[1] *Elogio di B. Montagna*, 1850, p. 38.

l'ultima cifra non era leggibile. Siccome era evidente che questa scritta era stata restaurata, la feci pulire, e la parola *Veronensis*, meno poche linee staccate, scomparve, mentre il resto rimase dimostrando per tal modo di essere l'antica segnatura. Il proprietario antecedente acquistò il quadro a Venezia, e certo sarà esso quello stesso che è citato dal Magrini, il quale probabilmente avrà letto male il nome del mese in causa d'una spaccatura che attraversa la targhetta.

Un'altra *testa di Cristo* appartiene certo alla scuola veneziana, ma è difficile il determinarne l'autore. Il capo, circondato da folti capelli rossicci ricciuti, si vede di faccia; gli occhi guardano alquanto a sinistra. La bocca nettamente disegnata con l'angolo marcato, lo sguardo penetrante, e specialmente l'esecuzione particolareggiata dell'iride e della pupilla dimostrano, a mio giudizio, una dipendenza da Antonello, come pure il tono delle carni in colore ad olio giallo chiaro, sottile e fluido. Potrebbe forse essere un'opera di Pietro da Messina; però l'unico quadro autentico di questo maestro che io conosca, a S. Maria Formosa a Venezia, non basta a confermare tale attibuzione.

Due altri quadri in possesso di privati in questa città mi sono rimasti sconosciuti, e questi sono un *Sacrificio d'Isacco*, probabilmente di un maestro ferrarese, presso il conte Blankensee-Firks, ed un piccolo *S. Girolamo* di proprietà del conte Perponcher, già nominato dal Bode. [1]

FRITZ HARCK.

[1] *Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen*, 1883, p. 146-147.

LA COLLEZIONE CARRAND

NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

(Continuazione) [1]



ioielli. — Il signor Carrand aveva sempre avuto una particolare predilezione per questa serie della sua raccolta, che è composta quasi in totalità di pezzi di primo ordine, e cercò con ogni mezzo di aumentarla di oggetti pregevoli, non trascurando nello stesso tempo di toglierne quelli che potevano avere minor interesse: nel di lui testamento, i gioielli sono rammentati con speciale raccomandazione, e ciò mostra quanta importanza annettesse loro il munifico ed intelligente donatore. [2]

Di lavori dell'antichità non v'è a segnalare quasi nulla: una piccola figura d'amorino in oro, ridotta modernamente a spillo da cravatta, parrebbe cosa romana di buona epoca, e in origine avrà forse fatto parte di un orecchino; non è ben conservata e non è neppure di grandissimo valore.

Assai meglio è rappresentata l'oreficeria bisantina, la sola che abbia saputo mantenere, durante il medio evo, i procedimenti della tecnica e in buona parte anche il gusto squisito degli antichi: e appunto certi particolari di lavorazione ci sono oggi di guida a distinguere i prodotti dell'arte bisantina da quelli dell'arte occidentale ad essa contemporanea.

L'oggetto più interessante è un orecchino d'oro, costituito da un pendente di forma circolare, circondato da un cordoncino granulato e adorno di otto pietre rosse (granati?) disposte attorno ad uno smeraldo che occupa il centro; fra i castoni delle pietre sono applicati dei piccoli circoletti in filograna d'oro: la faccia posteriore del pendente è formata da una sottile lamina d'oro, sulla quale si vede in rilievo il busto di un personaggio diademato, con corazza e paludamento, che porta una croce; [3] intorno l'iscrizione greca: ΧΑΡΙϹ Ν ΘΕΟΥ. Il pendente è attaccato ad un lungo anello, sulla parte anteriore del quale sono applicate tre file di finissimi granuli d'oro; inferiormente poi vi sono due piccoli anelli, a cui dovevano essere appese delle perle. Questo gioiello che fece parte della collezione Charvet, poi di quella Benjamin Fillon, fu giudicato da parecchi

1 Vedi pag. 10.

2 Fin dal 1867 il sig. Carrand esponeva a Parigi, nella sezione *Histoire du travail*, una serie di trenta quattro anelli di epoche diverse, alcuni dei quali sussistono ancora nella raccolta donata a Firenze; fu dopo quell'esposizione che, acquistando varii pezzi da diversi amatori, cominciò a formare la piccola collezione di cui ci occupiamo.

3 Il rilievo sulla lamina d'oro sembra sia stato ottenuto con un procedimento analogo a quello della coniatura; il disco infatti ha tutta l'apparenza di una moneta bratteata, similissima a quelle che nel medio evo si batterono in Germania in grande quantità.

autori che lo descrissero, lavoro del sesto secolo: alcuni vollero perfino riconoscere nella figura diademata che si vede nella faccia posteriore, l'imperatore Anastasio, morto nel 518. [1]

Della stessa epoca sono tre altri orecchini, il cui pendente è foggiato a semicerchio, con diametro in basso, da cui partono tre appendici con anelli per appendervi delle perle; tutti hanno il margine rilevato da un cordoncino a globetti, sono adorni di pietre rosse o turchine e di circoletti in filograna: gli anelli hanno i granuli d'oro saldati sul davanti come nell'orecchino più sopra descritto dal quale però questi differiscono oltrechè nella forma del pendente, anche per la mancanza di ornamenti nella parte posteriore, che è liscia in due e nel terzo ha appena segnata una croce greca.

Un anello formato da una larga lamina d'oro su cui sono applicati dei granuli che disegnano dei piccoli ornamenti in forma di S e di 8, ha gli stessi caratteri di lavorazione degli orecchini e può venire assegnato allo stesso periodo artistico: il castone di questo anello s'innalza a guisa di tempietto rotondo, coronato alla sommità da un rubino, che risalta in modo caratteristico sui granuli d'oro che lo circondano.

Procedendo più avanti, è notevole un fermaglio eseguito quasi totalmente in filograna d'oro: la parte centrale è circolare e decorata di smalti *cloisonnès* secondo il procedimento bisantino, a colori verdi, bianchi e azzurri, che girano in leggiadri ornamenti intorno ad una piccola croce greca, formando una specie di pentagono iscritto in un cerchio: intorno corre un intreccio di foglie trilobate e di castoni rotondi, alcuni dei quali sono pieni, altri racchiudono pietre bianche. In questo gioiello l'artista non ha conservato che poco della tecnica e dello stile antico: vi è invece assai manifesta l'influenza orientale specialmente nella ghirlanda esterna, che non ha analogia con nessuno degli oggetti d'oreficeria bisantina che ci son noti: ma lo smalto eseguito con un sistema che era in fiore esclusivamente nell'impero greco, e più di tutto la croce servono a determinare l'origine di questo prezioso fermaglio, disgraziatamente alquanto deperito per la prolungata dimora sotto terra.

Due mezzi fermagli, quantunque non adorni di smalti, si possono credere della stessa epoca del precedente; sono ambedue lavorati a filograna ed hanno al centro due grosse pietre; uno ha forma di fiore a petali trilobati; l'altro è a festoni con ornamenti delicatissimi.

Un altro gioiello della cui origine bisantina non si può dubitare, è costituito da una placca d'oro sulla quale in smalto *cloisonnè* è raffigurato di faccia un mezzo busto della Vergine, accostato dalle lettere MP — ΘV; intorno sono disposte delle pietre preziose, smeraldi e granati, montate con un ornamento a granitura, quale si vede nei celebri gioielli provenienti dalla tomba di Childerico, illustrati dal sig. Labarte: [2] lo smalto non è molto accurato ed ha sofferto assai dalle ingiurie del tempo.

Seguono altri oggetti di varia importanza, fra cui una croce pettorale latina, sulle branche della quale sono rappresentati in smalto *cloisonnè* quattro uccelli, un pavone, due anitre e un trampoliere; un fermaglio di forma circolare, con minutissimi intrecci a filograna e granuli d'oro; un grosso anello con castone piramidale, fregiato di quattro turchine e un rubino; e finalmente un grande fermaglio quadrilobo che ha nel centro un cammeo di rozzissima lavorazione, imitato da un antico, nel quale era forse effigiato un imperatore romano. L'arte quasi infantile di questo cammeo, me lo avrebbe fatto credere lavoro occidentale: nullameno la montatura eseguita assai bene, e con certi particolari di tecnica che non erano adoperati che dai Greci, mi ha persuaso ad attribuire questo curioso prodotto ad un artefice bisantino, tanto più che ci mancano le prove per poter asserire che la glittica fosse nel medio evo esercitata in occidente ed è invece naturalissimo che i procedimenti dell'antichità fossero stati sempre conosciuti ed adoperati a Costantinopoli, dove la magnificenza degl'imperatori trovava modo di dare impulso e sostegno a tutti i rami dell'arte.

[1] L'orecchino fu pubblicato nella *Gazette des Beaux-Arts*, tomo XIX, p. 435, dal sig. DARCEL; lo riprodusse poi il sig. LABARTE, nella seconda ed. della sua *Histoire des arts industriels*, tav. XXVII, n. 1, e ambedue se ne valsero per classificare come bisantini molti altri soggetti che avevano gli stessi caratteri di fabbricazione.

[2] Il cordoncino granulato ottenuto per mezzo della lima o collo stampo è, secondo quanto asserisce il signor Labarte, una particolarità caratteristica dell'arte bisantina; esso non si trova mai sui lavori occidentali contemporanei, che invece si mostrano sempre ornati col procedimento della filograna.

All'arte bisantina possono forse riannodarsi due gioielli lavorati alla stessa guisa, un fermaglio e un orecchino: ambedue di forma quadrata, constano di una lamina d'oro traforata in maniera da offrire degli ornamenti e adorna di pietre preziose. E così la rassegna dei gioielli di questo genere potrebbe dirsi terminata, se non avessi ancora a descrivere una collana e due orecchini che mi sembrano spettare all'arte moresca: la collana è costituita da nove pendenti fatti a guisa di fiore di giglio e appesi per lo stelo: ognuno di essi è composto di due placche sottili d'oro riunite insieme per mezzo d'una lamina pure d'oro che ne segue i contorni, a cui è saldata con molta cura; la parte posteriore d'ogni pendente è liscia, l'anteriore ha degli ornamenti in filograna a piccole spirali e a palme, eseguiti con precisione a variato disegno. Gli orecchini che s'accompagnano evidentemente alla collana son formati da un grosso cilindro di lamina d'oro traforato a rete, su cui sono applicati pure a rete dei cordoncini di filograna e dei globetti; ad ogni estremità del cilindro vi è una corona in lavoro di filograna arricchito da granuli d'oro. L'arte e la tecnica di questi gioielli si avvicinano assai alla bisantina; solo alcune particolarità del disegno variano e ci son di guida nella classificazione, e tale è appunto la *palma* che ha tanta parte nell'ornamentazione orientale e che non s'incontra che di rado e degenerata nei lavori bisantini.

Gli oggetti d'oreficeria occidentale sono ancor più numerosi, e siccome il signor Carrand formò quasi esclusivamente la sua collezione in Francia, è naturale che vi si trovino in prevalenza gioielli di origine francese. La serie s'apre con sei fibule che si devono considerare come lavoro dell'arte dei barbari che invasero la Gallia nel quinto secolo: le due prime di bronzo dorato sono somigliantissime e sono costituite da una placca rettangolare, da cui si stacca l'arco della fibula con un'appendice ovale, che termina in un ornamento rassomigliante ad una testa di cavallo; i fregi filiformi ed imitanti le filograne sono semplicissimi: due frammenti di vetro rosso sono incastonati negli angoli superiori del rettangolo e qua e là vi sono traccie di rivestitura in argento; per ultimo dirò, che non appare che siano state lavorate col bulino o col cesello dopo la fusione, di cui serbano ancora in qualche punto le sbavature.[1] Due altre d'argento dorato sono a foggia di rettangolo allungato, decorate di strie e di cerchietti ottenuti per mezzo di un punzone; all'estremità a cui è attaccato lo spillo hanno un'espansione semicircolare, fregiata di sette appendici disposte a raggio, in cui sono incastrati dei vetri rossi. Un'altra dello stesso tipo, pure d'argento, ha una fila di vetri rossi nella parte centrale; l'ultima, di poco variante da questa, ha le appendici a raggio riunite fra di loro.[2] Anche un rozzo fermaglio d'oro in cui sono incastonate tre grosse pietre greggie si deve assegnare alla stessa epoca.

Son di lavoro assai più accurato i gioielli che spettano al periodo del dominio franco, anteriore a Carlo Magno, e mostrano una tecnica molto progredita: gli artisti gallo-franchi conservavano parecchi procedimenti dell'antichità, allontanandosene però totalmente per lo stile che è quasi sempre barbaro e solo qualche rara volta lascia trasparire l'influenza orientale. Il primo oggetto di questa classe è una fibula d'argento, simile a quelle già descritte, con appendice semicircolare a raggi, tutta coperta di vetri rossi e verdi trattenuti da *cloisons* o lamelle d'oro; l'arco è anche adorno da due file di castoni, in cui una volta erano innicchiate delle pietre, oggi scomparse; è da notarsi che i vetri non sono a lembi lisci, ma dentellati e incastrati gli uni negli altri, restando così le lamelle che li chiudono piegate a sega: questo particolare basta per far comprendere quanto sia finita l'esecuzione di questo gioiello, che riproduce un tipo barbaro, ma che deve riportarsi senza dubbio agli ultimi anni della dinastia merovingia.[3]

Una grossa fibula circolare in lamina d'oro, attaccata con mastice su una placca di bronzo, ha nel centro uno zaffiro, circondato da molti piccoli vetri rossi: il lembo esterno è fregiato da

[1] Queste due fibule sono assai somiglianti a quella pubblicata dal sig. Labarte nella sua opera citata, tomo I., tav. XXVII, 3.

[2] È simile a quella che si vede nella tavola XXVII, 4, dell'opera del sig. Labarte.

[3] Dall'esame di parecchi di questi gioielli si può trarre la conseguenza che i Franchi, anche molto tempo dopo compiuta la conquista della Gallia, conservarono ancora i tipi primitivi specialmente degli ornamenti; una prova evidentissima l'abbiamo nella fibula sopradescritta, che nelle linee generali è ancora barbara, mentre mostra un evidente progresso nella lavorazione, tanto che a prima vista si potrebbe quasi credere un prodotto dell'arte bisantina.

diverse pietre di vario colore e da circoletti di madreperla, in cui sono incastrati dei granati; fra i castoni delle pietre corrono delle piccole spirali di filograna, saldate sulla lamina. Un'altra, fatta similmente con una lamina d'oro unita con mastice ad una di bronzo, è lavorata con granati e filograna ed ha nel lembo esterno degli ornamenti composti con pezzetti di vetro rosso, coi quali sembra che l'artista abbia voluto raffigurare degli uccelli. Una terza, pure d'oro e bronzo, è ammirabile per la bellezza delle pietre e per la precisione, con cui sono disposte le piccole spirali di filograna. Viene ultima una piccola fibula d'argento foggiata a margherita, i cui petali sono formati dalle solite laminette di vetro rosso: al centro v'è un fregio in filograna d'argento a guisa di croce.[1] Tutte queste fibule sono abbastanza frequenti nei sepolcreti francesi dell'epoca merovingia: si trovano anzi in maggior numero che non gli altri gioielli, e ciò dimostra che esse formavano allora il principale ornamento della popolazione gallo-franca.

Accanto alle fibule si devono mettere gli altri oggetti preziosi di uso personale, fra cui gli aghi crinali e gli orecchini: dei primi ve ne sono due, uno dei quali, d'argento con incrostazioni d'oro, è di stile affatto barbaro, mentre la capocchia dell'altro è fatta a dodecaedro e decorata di piccoli vetri rossi.[2] Gli orecchini sono due anch'essi, e sono formati da un largo anello di bronzo che regge un dodecaedro, adorno di vetri rossi come la testa dello spillo già descritto.[3] La serie si chiude con una cicala d'oro che ha gli occhi e le ali fregiate di granati, adoperata forse come fibula, e con un bottone d'oro, a cui i vetri sono caduti.

I gioielli di quel periodo del medio evo che va dal decimo al decimoquarto secolo sono rarissimi, e per questo la raccolta Carrand non ne offre che pochi: bisogna però dire, che in quasi tutti questi pochi l'eccellenza del lavoro è grande e compensa in tal modo la ristrettezza del numero. Il più prezioso è un ammirabile fermaglio in oro con due grossi rubini balasci e quattro smeraldi montati su alti castoni, fra i quali corre un delicatissimo fregio di foglie e fiori finamente eseguiti a rilievo: nei due punti che corrispondono alle estremità della spilla, escono di sotto il fogliame due leoni che stanno fieramente ritti in atto minaccioso. Questo fermaglio che appartenne già alla collezione Debruge-Duménil, è uno de' più bei lavori che ci restino dell'oreficeria del secolo decimoterzo e ci dà un'alta idea del maestro che lo eseguì: se l'arte lapidaria fosse stata in quei tempi più avanzata, in modo che le belle pietre che vi sono incastonate, invece di essere greggie, fossero a regolari faccette, il gioiello non avrebbe nulla da invidiare ai più bei saggi del Rinascimento e sarebbe anzi superiore a molti di essi per l'armonica eleganza dell'assieme.[4]

Molto più semplice è un altro fermaglio d'oro che sembra lavorato sotto l'influenza dell'arte bisantina: è un grande quadrato, le cui diagonali formano una croce greca, e su di esse e sui lati del quadrato sorgono degli alti castoni adorni di un cerchio a granitura che racchiudono smeraldi, rubini e zaffiri, disposti intorno ad un grosso smeraldo centrale. Gli si approssima per stile, ma è più finamente eseguito, un fermaglietto esagono in filograna d'oro con pietre preziose.

Del secolo dodicesimo è un piccolo fermaglio costituito da un anello d'oro su cui in smalto nero spicca la seguente leggenda che non so spiegare: ✠ RVENLTASIOGNAVCMSGCPL.[5] E sono pure di questi tempi due grossi anelli lisci con pietre greggie.

Gli altri gioielli che possono giudicarsi di questo periodo e che non devono essere posteriori al secolo decimoterzo sono due spille abbastanza rozze; un anello liscio con castone piramidale fregiato da uno zaffiro; due altri, uno dei quali con grossolani ornati; e finalmente un anello intorno a cui girano dei fogliami, con castone conico che racchiude uno zaffiro.[6]

[1] Il sig. Labarte ne ha pubblicato una quasi identica nella sua opera citata, alla tavola XXVII, 8.

[2] Confronta l'opera del sig. Labarte, tav. cit., 13.

[3] Confronta l'opera del sig. Labarte, tav. cit., 14 e 15. Alcuni, visto lo spessore dell'anello di questi orecchini, hanno creduto che fossero invece destinati a servire come pendenti da attaccarsi ai capelli.

[4] È pubblicato dal sig. Labarte, nella sua opera citata, tomo II, tav. XL, 1.

[5] Forse è una leggenda religiosa degenerata; nelle ultime lettere mi sembra di trovarci le prime parole abbreviate della salutazione angelica: *Ave Maria gracia plena*, che troveremo più avanti anche su un altro fermaglio. È noto del resto come sui gioielli medioevali le iscrizioni religiose fossero frequentissime.

[6] Descritto nel catalogo generale dell' esposizione di Parigi nel 1867 Vedi *Histoire du travail*, pag. 145, n. 1974.

Proseguendo oltre, è degno di particolare menzione un fermaglio in oro smaltato, che appartenne già alla collezione Roux di Tours, e che venne trovato colà nel demolire una cappella: è fatto a guisa di cerchio diviso in tre zone, delle quali l'esterna e l'interna son nere con perline bianche e la mediana è bianca colla leggenda: IEZUS - AUTEM - TRANCIEM - PER · MED -; le parole sono divise da quattro teste del redentore finamente incise a bulino, e con uno stile spiccato che permette di assegnare questo bell'oggetto all'oreficeria francese del secolo decimoquarto. Un altro fermaglio è foggiato a corona con grossi e lunghi castoni che sorreggono dei granati, attorno ai quali girano dei fogliami a lungo stelo; nel rovescio, su fondo smaltato in nero, è riservata la seguente iscrizione in caratteri gotici: AVE MARIA GLACIA PLENA DOMI:

Gli anelli del secolo decimoquarto sono parecchi; alcuni semplici e adorni di pietre lisce, altri con iscrizioni: uno assai sottile e accuratamente lavorato ha in lettere gotiche la leggenda ✠ IHESUS AUTEM TRANSIEM PER MEDIUM ILLORUM IBAT, SI ERGO ME - VERBUM CARO FACTUM EST; uno simile con castone conico e zaffiro ha pure in lettere gotiche le stesse parole IEXUS · AUTEM · TRANS;[1] due altri invece hanno dei motti profani cioè: D'UN SEUL VOULOIR e SY VOUS PLEST.

Male rappresentato è il secolo seguente, in cui tuttavia l'arte che andava rinnovellandosi produsse anche in questo ramo cose meravigliose: è poca cosa e di non grande merito una cintura d'argento dorato, che servì forse ad ornare qualche statua di madonna, dalla quale pendono cinque croci adorne di pietre lisce; nè valgono molto quattro anelli piuttosto semplici, uno solo dei quali è notevole per il filosofico consiglio che porta inciso: *Cele ton mal au haineux enuieux - A cesse fin ql nen soyent ioyeux.* Più importante è un fermaglio d'oro smaltato, in cui entro un cerchio di foglie sta accosciato un cammello.

Nel Cinquecento accadde una totale trasformazione nell'indirizzo dell'oreficeria: per una parte si può anzi dire che in quest'arte prima che nelle altre cominciò a svolgersi il processo evolutivo della decadenza. Ad eccezione del Cellini, che fu in quest'epoca la sola individualità spiccata, gli altri maestri cessarono dall' applicarsi simultaneamente ai diversi rami dell' arte, come avevano fatto i loro grandi antecessori del Quattrocento; più non si eseguirono quegl'immensi lavori di oreficeria religiosa, che tenevano occupate intere generazioni di artisti e che formano ancor oggi la gloria delle chiese d'Italia, di Francia e di Germania. La fede era venuta meno ed il lusso era cresciuto: di qui la necessità di un aumento nella produzione dei gioielli minuti, allora che le severe leggi medievali contro le pompe e gli ornamenti preziosi non erano più tenute in vigore, o, se rinnovellate, restavano lettera morta. Non è però a dirsi che anche in quelle piccole produzioni artistiche del Cinquecento, improntate al gusto che comunemente dicesi cellinesco, non si incontrino dei veri capolavori; l'abilità manuale anzi vi ha sfoggiato tutte le sue risorse, sì che dal punto di vista dell'esecuzione non si può desiderare di più: ma non è men vero che, nella più gran parte di essi, il merito maggiore risiede appunto nell'accuratezza e nella precisione quasi perfetta della manualità, mentre le linee generali accennano già all'approssimarsi della decadenza. E non bisogna dimenticare che gli orefici del Cinquecento avevano a loro disposizione mezzi tecnici assai più avanzati, e che l'arte del lapidario di molto progredita offriva loro le pietre preziose tagliate regolarmente e quindi meglio utilizzabili e di effetto più grande: eppure i più splendidi gioielli di questo periodo non valgono certo quelli dei secoli anteriori che ci appaiono più belli, più gentili, più squisitamente originali.

La collezione Carrand ha un discreto numero di gioielli del secolo decimosesto, e fra i principali basterà citare un pendente in oro smaltato che raffigura un leone, sostenuto da tre catenelle; ad ogni zampa e alla bocca dell'animale è attaccata una perla; un altro pendente adorno di perle e di pietre è fregiato al centro da un cammeo, rappresentante l'adorazione dei magi. Assai grazioso è un gioiello, forse placchetta da attaccarsi al cappello, che raffigura san Giorgio a cavallo in atto di trafiggere il drago, e lo credo lavoro di buon artefice italiano; è pure degno di nota un

[1] Sembra che queste parole dell'evangelo si credessero in quei tempi dotate di potere soprannaturale e quindi si può supporre che i fedeli se ne valessero come come di talismano; è cosa frequente il trovarle sugli oggetti destinati all'uso personale e specialmente poi si vedono molto spesso sugli anelli.

fermaglio d'oro smaltato, con una testa femminile al centro, da cui si staccano degli ornamenti di stile abbastanza puro e di lavoro francese. Una croce episcopale fregiata anteriormente di amatiste e nella faccia posteriore di smalti è da attribuirsi all'arte veneziana verso la fine del Cinquecento: e deve essere pure veneziano un rosario in filograna d'argento a grossi chicchi, sebbene la croce che vi è appesa abbia da un lato il crocifisso e dall'altro la vergine col bambino, che sono evidentemente di fattura tedesca.

Importante e rara è una catena per cintura con un fermaglio a fiore di bell'effetto, da cui pende un'elegante urnetta traforata, dove le gentildonne solevano tenere profumi; [1] e sono curiosi due microscopici lucchetti in oro e argento che s'aprono a chiave, fregiati di pietruzze e di incisioni e che sono larghi appena mezzo centimetro.

Fra i gioielli pongo anche i piccoli reliquiarii da portarsi indosso, due dei quali sono in cristallo di rocca con lègature in oro ed in argento: un terzo tutto d'oro è foggiato a tabernacolo con due sportellini che si aprono, e contiene un'immagine della vergine con due santi, minutamente intagliati in legno; posteriormente vi è incisa le seguente leggenda: VIRGINIS ARAM QUÆ NITET INTUS DE RATE MECHÆ MARTE REDEMIT INCLYTUS ARMIS ANDRE FURTADO.

Gli anelli sono parecchi e tutti di buona fattura; è singolare uno che è grossissimo ed ha l'interno foderato di velluto; quasi tutti sono smaltati ed hanno i castoni sostenuti in diverse guise da piccole cariatidi, da mani, da foglie, da zampe di uccelli o di altri animali. Poco è da dirsi dei gioielli del secolo seguente, che sono in scarso numero e di non grande interesse; preziosa per materia e per fina lavorazione è una figurina di madonna in oro smaltato, che posa su una grossa perla rotonda e su una mezza luna formata di diamanti.

Oreficeria religiosa. — Sotto questa denominazione generale si raccolgono molti oggetti eseguiti in diverse guise, che nel medio evo servirono agli usi del culto. Sappiamo già che in quei tempi gli artisti non isdegnavano valersi anche dei metalli men nobili per produrre lavori, che con la doratura acquistavano poi apparenza di metallo prezioso; e sebbene la pietà dei fedeli fosse allora maggiore che in oggi, il costo dell'oro e dell'argento era tanto eccessivo, che solo le chiese più ricche potevano nelle sacre funzioni usare arredi che fossero pregevoli, non solo per l'arte, ma anche per la materia. Del resto le opere prodotte dall'oreficeria in argento e ancor più in oro, ebbero sempre due grandi nemici, prima il loro valore intrinseco che tentò spesso la rapacità degli uomini, poi la moda: è incredibile quanto l'arte abbia avuto a soffrire dalla mania di rinnovamento da cui ogni generazione si sentì invasa; ed è solo da poco tempo che si è cercato di raccogliere e di conservare quanto il medio evo ed i secoli più vicini a noi avevan prodotto di bello. Per questo gli oggetti sacri medievali in metalli preziosi sono rarissimi ed anche quelli eseguiti in bronzo, materia che meglio si prestava ad imitare l'oro e l'argento, non son giunti a noi che sciupati, mutilati e destinati il più delle volte ad uso ben diverso da quello a cui li consacrava un tempo la fede intensa dei nostri antichi.

Il primo periodo del medio evo anteriore al mille non è rappresentato in questa serie della collezione Carrand: è noto d'altra parte che gli arredi sacri di quell'epoca che ci furon conservati, si contano per così dire sulle dita, e quindi è spiegabile questa lacuna, che si protrae a tutto l'undecimo secolo. Del seguente è notevole un nodo di croce processionale di bronzo, lavorato a giorno, che è tutto un intreccio di fogliami e di animali favolosi: da un lato spicca una scimmia col cappuccio fratesco, seduta dinanzi ad un leggio su cui sta un libro aperto; [2] dall'altro v'è una donna nuda che coglie un frutto da un albero, nella quale forse l'artista ha voluto raffigurare Eva; tutto l'assieme è ben disposto e lascia trasparire negli ornamenti l'influenza bisantina, che si esercitò a quell'epoca, specialmente in Germania. Gli è di poco posteriore e spetta pure all'arte tedesca

[1] L'urnetta ha molta somiglianza con una simile che si vede in un ritratto di una nobil donna, Ruland d'Augsbourg, datato 1617, e che fu pubblicata dal signor LUTHMER. *Joaillerie de la renaissance*. tav. 11, 1.

[2] In questa figura si potrebbe riconoscere una rappresentazione alterata della favola del *lupo scolaro;* un bassorilievo della cattedrale di Friburgo, in cui è effigiata questa favola, è stato illustrato nelle *Melanges d'archéologie*, I, 124; è pure noto un capitello del duomo di Parma, in cui si vede un lupo in abito di monaco, coll'iscrizione: EST MONACHVS FACTVS LVPVS HIC SVB DOGMATE TRACTVS, che l' Odorici lesse erroneamente *tracius*.

un piede di croce di forma piramidale, formato da quattro dragoni che poggiano per terra colle zampe anteriori e colla testa; i dragoni sono riuniti da fogliami traforati che circondano quattro medaglioni identici in cui è rappresentato Cristo imberbe, di faccia, con nimbo crucigero, in atto di benedire secondo il rito greco; attorno ad uno di essi corre il verso leonino: ✠ DANT CRVCIS ADPENSUM WATMAN RIBURCO PROPENSUM.

Credo pure tedesco un crocifisso di bronzo fuso e ritoccato col bulino, con barba e lunghi capelli; una tunica a pieghe gli scende dal pube sino alle ginocchia e i piedi separati posano su una tavoletta che li sostiene e che era confitta con un chiodo solo alla croce. Questo Cristo ha molta somiglianza con quello che apparteneva ad una croce già della collezione Debruge - Duménil, pubblicata dal sig. Didron. [1]

Alla sua volta è simile al piede di quella croce un candeliere a base triangolare formata da foglie su cui stanno seduti tre angeli, forse i tre arcangeli, con un libro aperto nelle mani; il candeliere, dopo un piccolo nodo traforato, finisce in un fiore di giglio a petali stretti, su cui s'innesta l'asta della candela. Le figure degli angeli sono improntate con molta maestà e dànno al pari del crocifisso un'alta idea dell'arte germanica nel dodicesimo secolo. [2]

Una colomba di bronzo, che servì ad uso di pisside, è lavoro francese del secolo decimoterzo; è accuratamente fregiata di incisioni ottenute col bulino, e le ali specialmente sono tutte coperte di arabeschi di gusto orientale; negli occhi sono incastrate due perle. Le pissidi in forma di colomba erano molto usate in Francia e se ne fabbricavano a Limoges in gran numero adorne di smalti: alcune alla base portano ancora degli uncini, che servivano per sospenderle con corde sopra l'altar maggiore. Anche in Italia, sebben più raramente, troviamo adoperate le colombe fin dal quinto secolo e v'è menzione di una che Galla Placidia collocò sull'altare della chiesa di san Giovanni a Ravenna. [3]

Sono lavoro di artefici limosini, pure del secolo decimoterzo, una croce di bronzo con resti di smalto, [4] su cui è confitto il Cristo con corona gigliata, di stile abbastanza buono; ed una statuetta della Vergine, lavorata a sbalzo e adorna qua e là di smalti imitanti le turchine: queste statuette servivano ordinariamente di custodia per riporvi reliquie della Vergine.

È anche interessante una pisside di bronzo dorato, a forma di scatola rotonda, con coperchio emisferico, adorna d'incisioni rappresentanti busti di santi e di angeli, che dallo stile si appalesano lavoro tedesco.

Col secolo seguente comincia a crescere il numero degli oggetti di questa serie e la descrizione, per quanto sommaria ed insufficiente, non può tuttavia occuparsi di tutti. Noterò un mezzo scaldamani liturgico di bronzo dorato, composto di medaglioni su cui sono incisi il crocifisso, i simboli dei quattro evangelisti e dei mezzi busti di santi: lo stile delle figure è quello della scuola francese di quel secolo. Un candeliere gotico a base ed asta triangolare è formato di motivi architettonici, in maniera da offrire quasi l'aspetto di un edificio coronato da merli: segue una placca quadriloba

1 DIDRON. *Annales archéologiques*, III, pag. 358. — Il crocifisso della collezione Carrand è specialmente analogo a quello illustrato dal sig. Didron in questo, che i piedi non sono trafitti dai chiodi, ma posano semplicemente su un sostegno; questa circostanza è importante per determinare l'età dell'oggetto che non può essere posteriore al secolo dodicesimo, perchè sulla fine di esso si chiuse la controversia intorno al numero dei chiodi con cui era stato crocifisso Cristo e si stabilì appunto che i due piedi erano stati confitti alla croce con un chiodo solo. L'arte non aveva ancora trovato il partito di sovrapporre i piedi e per uscire dalla difficoltà, senza andar contro ai dettami della religione, il chiodo unico fu posto alla tavoletta di sostegno.

2 Nella croce illustrata dal sig. Didron gli angeli, invece del libro, come nel crocifisso della collezione Carrand, portano un medaglione su cui è scritto il loro nome ebreo col significato latino: forse era intenzione dell'artista incidere sul libro gli stessi nomi, come si vedono in alcuni monumenti contemporanei.

3 Cfr. *Spicilegium ravennatis historiae* in MURATORI. *Rerum italicarum scriptores*, I. pars secunda, 571. — Altare quoque mirificum cum ostiolis argenteis, gemmis ornatum, clare lapidum diversorum modorum ..... Super quod namque tugurium marmoreum decoratur quod a quatuor argenteis columnis ostentatur, sub quo pendent vasa aurea et argentea cum columba ex eodem metallo. »

4 La croce è di forma regolare a margini netti, ma l'artista ha creduto bene di darle, per mezzo dell'incisione, l'apparenza di due tronchi d'albero ricoperti ancora dalla corteccia.

di ottone, su cui è rapportata in alto rilievo una figurina della Vergine coronata, col bambino in braccio, fiancheggiata da due angeli portanti torcie, entro un'edicola gotica; questa rappresentazione fu molto in uso in Francia nel secolo decimoquarto, e la trovammo già parecchie volte ripetuta nei dittici d'avorio di quell'epoca. Assai bello è un piede di reliquiario a base emisferica, divisa in tre segmenti, ognuno dei quali ha un circolo d'argento con ornati in niello; uno di questi nielli si rimuove a cerniera per riporre le reliquie anche nell'interno della base: il nodo è pure adorno di piastrine niellate e di fogliami e fragole.[1] L'arte di questo piede mi sembra italiana al pari di quella di un altro che ha l'asta esagonale smaltata, secondo il procedimento *champlevé*, a colori rossi e neri di grazioso disegno. Viene poi una coppa d'argento cesellato, che potè forse servire ad uso di patena, al centro della quale v'è il monogramma di Cristo in lettere gotiche, circondato da una ghirlanda di pampini e grappoli d'uva; intorno gira un ornamento ad archi acuti sostenuti da colonnette.[2]

Una statuetta della Vergine d'argento lavorata a sbalzo è il più bel monumento che la raccolta Carrand ci offra dell'oreficeria francese del trecento; su una piccola base adorna di motivi architettonici, la Vergine è ritta con un manto che le scende in larghi panneggiamenti fino ai piedi e con una corona a fiori adorna di pietre preziose: porta sul braccio sinistro il bambino nudo, curvandosi un po' dalla parte opposta, con quel movimento naturale che gli scultori francesi del medio evo esageravano spesso fino a renderlo grottesco. Questa figura che deve appartenere alla grande scuola artistica, formatasi sotto il regno di Carlo V, è improntata con molta nobiltà e insieme con molta grazia; il bambino si può dire copiato egregiamente dal vero, tanto le proporzioni ne sono corrette e tanto n'è spontaneo il movimento.[3] È della stessa epoca e della stessa scuola una statuetta di madonna più piccola, di bronzo dorato, lavorata ugualmente a sbalzo e che posa su una base esagona fregiata di pietre preziose greggie; sul braccio sinistro proteso doveva recare il bambino, che oggi manca. Sono anche degne di nota quattro placchette d'argento a rilievo coi simboli degli evangelisti, che servirono forse d'ornamento alla rilegatura di qualche libro.

Passiamo ora ad occuparci degli oggetti d'oreficeria religiosa del secolo decimoquinto, che nella collezione Carrand sono molto numerosi e quasi tutti d'importanza grandissima. Le croci da altare sono quattro; la prima è in bronzo con rapporti in argento ed ha nella faccia anteriore il crocifisso in tutto rilievo e sei smalti quasi interamente scomparsi, di forma quadriloba; il rovescio è dorato ed inciso, e nelle formelle che corrispondono agli smalti del davanti, sono raffigurati l'agnello mistico, san Pietro, san Paolo, san Marco, san Giovanni e un altro santo non determinabile; sembra lavoro italiano della prima metà del quattrocento ed è fattura di artista mediocre.

Un'altra ha nel davanti il crocifisso ed alle estremità quattro smalti *champlevès*, colle figure *risparmiate* e finamente incise che rappresentano la Vergine, san Giovanni, il simbolo del pellicano e un teschio con due ossa sotto i piedi del Cristo: a me pare di vedere in questa croce un rarissimo esempio di smalti *champlevès* eseguiti da artefice italiano, poichè la figura della Vergine e più ancora quella di san Giovanni sono disegnate ed incise con tanta maestria ed insieme con tanto sentimento di verità naturalistica, che non ne trovo l'eguale se non nelle produzioni della scuola fiorentina sul finire del quattrocento: la parte posteriore è incisa e vi si ripete la figura del Cristo coi simboli degli evangelisti alle quattro estremità. Bisogna notare che tutto il lavoro della croce e specialmente quello del rovescio, è di molto inferiore a quello degli smalti, che vi sono rapportati sopra; questi sono degni di un grande artista, quello rivela solo una consumata abilità manuale.

La terza croce è d'argento, con una figura di Cristo piuttosto mal fatta; per compenso sono assai interessanti e ben eseguiti gli smalti translucidi che l'adornano, in cui sono effigiati Dio padre, la Vergine, san Giovanni, san Michele e quattro cherubini, e al rovescio l'agnello mistico, i quattro

[1] Potrebbe anche darsi che questo piede avesse servito per un ostensorio, ed in tal caso la base vuota doveva far l'ufficio di pisside.

[2] Questa coppa è uno dei pochissimi oggetti su cui ci rimangono annotazioni del sig. Carrand, ed è dietro il di lui giudizio che l'assegno al secolo decimoquarto, quantunque certe caratteristiche possano farla credere senza dubbio del seguente.

[3] Una statuetta della Vergine sedente, che ha molta affinità colla nostra, è conservata nel museo di Cluny e fu pubblicata dal sig. Labarte nella sua opera sopra citata, tomo II, pag. 110.

evangelisti e il profeta Isaia; l'assieme della croce è assai armonico e degno in tutto dell'arte fiorentina.

Ma la più bella e la più preziosa è senza dubbio la croce d'altare d'argento dorato, adorna di smalti, che dev'essere uscita dall'officina di qualche grande artista del quattrocento. Sul piede a esagono allungato, con quattro smalti translucidi, ove sono raffigurati gli evangelisti, sorge un edificio di stile archiacuto, a minutissimi fregi d'argento, dalla sommità del quale s'innalza la croce; lateralmente se ne staccano due branche ripiegate che sorreggono le statuette della Vergine e di san Giovanni; tanto queste branche quanto la croce, sono tutte coperte di smalti translucidi, a disegni geometrici, abbastanza ben conservati; sull'asta trasversale poi, sono posti due piccoli busti rappresentanti il sole e la luna.[1] Nelle linee generali, questa rammenta la celebre croce fatta da Antonio del Pollaiolo e da Betto di Francesco Betti per il battistero di Firenze, per quanto ne varii assai per i particolari e per l'esecuzione; si può anzi dire che la nostra è qualche poco più antica, se si tien calcolo dello stile che sente ancora parecchio del gotico.

I reliquiarii sono molti e di molteplici forme: importante assai pel lavoro è un grosso busto o piviale in argento e bronzo dorato, su cui doveva posare una testa di santo, come si vede in parecchi esemplari di simil genere, e segnatamente in quello di sant'Ignazio martire, che è conservato nel Museo Nazionale; in quello della collezione Carrand si è riprodotto assai bene a sbalzo il disegno della stoffa e i ricami che l'adornavano. Un altro reliquiario d'argento, per ora tutto in pezzi, ha un piede rettangolare su cui s'innalza un'asta che sostiene due edicole con figurine di santi ed angioletti, di fine lavoro; lo stile degli ornamenti e più ancora quello delle statuine me lo fa credere opera neerlandese. Gli somiglia molto un altro reliquiario a piede esagonale pure con statuine di santi; il piede però col monogramma di Gesù e con teste di serafini, è posteriore d'assai e spetta alla seconda metà del secolo decimosesto.

L'arte italiana è rappresentata da una base di rame dorato, sorretta da quatto massiccie zampe di leone; intorno al nodo gira un'iscrizione smaltata: ✠ QUESTO EL BRACCIO DI SCO IPOLITO MARTIRE: È DE LA DISCIPLINA DI SCO GREGORO DA SA SEO[2]. Seguono un alto reliquiario a piede esagono con nodo a smalti, sostenente un'edicola a guisa di edificio archiacuto, sormontata dal crocifisso; due piccole custodie da reliquie a forma di tronco di piramide esagona, adorne di incisioni, che contenevano frammenti delle vesti di san Luca e di san Lorenzo; un nodo di bronzo dorato con sei nicchiette gotiche, che dovevano dar ricetto a statuine di santi, oggi scomparse, e che son notevoli per la ricca ornamentazione a fogliami.

Alla metà del secolo si può riferire un calice con piede a sei lobi, ornato di arabeschi incisi e con placchettine a figure di santi nel nodo, che in origine erano ricoperte da smalti translucidi. Gli è posteriore ed è anche di lavoro più fine un altro calice con piede esagono, sugli spicchi del quale si alternano il monogramma di Gesù e tre piastrine niellate, in una delle quali è espresso Gesù che esce dal sepolcro, nell'altro san Michele e nella terza uno stemma a testa di cavallo, entro cui è un albero, colle lettere P. G. E. S.[3]; nel nodo è ripetuto a stampo, su lastra d'argento, l'agnello mistico: i nielli sono eseguiti assai bene, massime quello raffigurante l'arcangelo Michele, che è di disegno molto corretto ed insieme pieno di movimento.

Gli altri arredi sacri che appartengono all'arte del quattrocento sono due paci, una di bronzo dorato con ornamenti a nodi intrecciati, che ha nel tabernacoletto centrale una microscopica *Depo-*

[1] I busti del sole e della luna si trovano in quasi tutte le rappresentazioni medioevali della crocifissione, e cadono in disuso all'epoca del Rinascimento; anche questo quindi è un carattere d'arcaicità per la nostra croce.

[2] Forse *San Severo?*

[3] Le iniziali accennate mi hanno fatto supporre che il calice possa aver appartenuto ad un vescovo, sebbene lo stemma non porti nessun ornamento che possa giustificare questa attribuzione; ora dei vescovi italiani il cui nome s'adatti alle iniziali ed anche all'epoca presunta dal calice, non v'è che Pietro Gara domenicano, eletto vescovo di Savona nel 1472, e durato in sede sino al 1499. L'Ughelli non pubblica lo stemma del Gara e non mi è stato possibile di rinvenirlo in altre opere; però la somiglianza dell'albero che si vede nel nostro calice colla rovere che è l'arme della celebre famiglia omonima e l'intreccio caratteristico dei rami che è comune ad ambidue (salvo che nel nostro i rami si terminano con frutti che sembran di pino) mi fa credere che questo possa essere veramente lo stemma del Gara, che fu parente e protetto di papa Sisto quarto, e potè averne assunte le insegne gentilizie, in parte modificate.

sizione eseguita in legno, l'altra rettangolare con rosoni gotici a traforo e al centro un niello colla *Risurrezione,* che sembra lavoro lombardo: un turibolo, di stile archiacuto, rappresentante un edifizio guarnito di torri merlate e terminante in cuspide conica, di buona conservazione e di fattura accurata: una corona d'argento dorato, a fogliami con smalti e nielli raffiguranti il mistico pellicano e arabeschi; gli smalti sono in gran parte scomparsi, ma per quel che ne resta, si può affermare che erano opera di artista imperito; anche l'assieme della corona che doveva ornare qualche statua della Vergine è lungi dall'essere armonico e soddisfacente.

Pongo per ultimo fra l'oreficeria religiosa un bassorilievo a sbalzo di rame dorato, in cui è effigiata la Vergine seduta col bambino sulle ginocchia e con un fiore di garofano nelle mani; dal volto tranquillo di essa, dall'atteggiamento calmo, dal paesaggio spira tutta la soave serenità dell'arte lombarda; e una figura d'argento sbalzato di san Giorgio in atto di trafiggere il drago, che è forse da attribuirsi alla scuola borgognona, e che dovè adornare qualche coperta di libro.

Gli oggetti del secolo decimosesto, meno numerosi, sono per compenso tutti di lavoro eccellente. Vien prima un calice d'argento dorato, sul cui piede circolare sono espressi in rilievo il crocifisso, san Giovanni apostolo e san Giovanni Battista: le figure sono divise dal monogramma di Gesù e dalle lettere MA — EPS, e nel margine gira l'iscrizione SACRVM CONVIVIVM IN QVO CRISTVS SVMITVR RECOLITVR MEMORIA PASIO; il nodo sferico è adorno di rosoni e di scudetti, cogli emblemi della passione; i contorni di questo calice e la maniera con cui sono trattati i bassorilievi, me lo fanno credere prodotto dell'arte spagnuola. È per contrario indubbiamente italiano un piede di reliquiario molto riccamente ornato e guarnito di piastrine niellate con figure di santi.

Due paci con nielli ci rappresentano l'arte dei primordii del cinquecento; in una v'è l'annunciazione, nell'altra una mezza figura di Vergine che bacia il bambino; quest'ultima conserva ancora dei resti di smalto nella cornice, in cui era scritta la leggenda *Xps rex venit in pace deus homo factus est.* Una terza pace spetta all'arte francese ed è a foggia di edicola gotica con molti fregi minuti, al cui centro è uno smalto dipinto colla Vergine sulla santa casa sostenuta da angeli.

Una statuetta d'argento, Cristo legato alla colonna, è lavoro piuttosto manierato d'un'epoca in cui le buone tradizioni dell'arte andavano perdendosi; e mostra ancor più i segni del decadimento il bassorilievo d'argento a sbalzo, che è racchiuso in un tabernacolo d'ebano e pietre dure, e che raffigura la flagellazione: qui la composizione è ben intesa, il fondo d'architettura assai studiato, ma le figure hanno un'espressione falsa e atteggiamenti scomposti, tanto che pare, che l'artista si sia ispirato ad un originale di epoca migliore, snaturandolo coll'adattarlo al gusto del suo tempo. Invece un gruppo di cinque statuine d'argento, su zoccolo d'ebano, rappresentante la crocifissione, conserva ancora lo stile arcaico, sebbene sia lavoro fiammingo della metà del secolo decimosesto.

Ultimi vengono due candelieri; il primo di bronzo dorato a base rotonda è fregiato di lastre smaltate con arabeschi, ed è da assegnarsi all'arte del Rinascimento francese: l'altro di grandi dimensioni è una stupenda opera dell'oreficeria marchigiana eseguita per la chiesa di Monteprandone nel 1553 e merita di essere descritto minutamente. Sopra una base triangolare sostenuta da tre zampe di leone, e coronata agli angoli da tre piccole sfingi d'argento, s'innalza l'asta del candelabro nel più puro stile del cinquecento, decorata da festoni, da foglie d'acanto, e dai simbolici tralci di vite con pampini e grappoli elegantemente distribuiti; nei tre lati della base che è a tronco di piramide campeggiano entro ghirlande di fiori e di frutti gli stemmi del comune di Monteprandone (cinque monti sormontati da un giglio colle lettere M. P.), di un ecclesiastico sconosciuto (inquartato leone rampante e i sei gigli farnesiani) e di Papa Giulio terzo [1]. Intorno gira l'iscrizione niellata: TEMPORE M. DOMINORVM ANIBALIS ET ANTONII ET PASCHALIS ET IACOBI TVNC TENPORIS CHANONICORVM — ECLESIE SANCTI NICOLAI D. MONTE PRANDONI MDLIII; su

[1] Lo stemma ignoto non può essere quello del vescovo d'Ascoli o di Fermo, alla cui diocesi doveva essere soggetto Monteprandone prima del 1571, nel qual anno fu, da Pio quinto, aggregato alla diocesi di Ripatransone da lui istituita. Gli stemmi di quei prelati che l'Ughelli riporta non concordano affatto con questo, per cui è a credersi che spetti al maggior dignitario della chiesa di san Nicolò nel 1553, che non è rammentato nell'iscrizione, mentre vi si fa il nome dei diversi canonici e dei sindaci.

altre piastrine d'argento vi sono i seguenti nomi: LIODORO GABRIELI S. — SER FRANCESCO ROSCIO S. — SCINDICI S. NICOLAI D. M. È lavoro ricco, elegante e ben composto, che a primo aspetto si giudicherebbe di parecchi anni anteriore alla data che porta incisa.

Oreficeria civile. — In questa categoria avrebbero dovuto essere compresi anche i gioielli, se il sig. Carrand non avesse creduto di fare di essi una classe a parte, raccomandandola anche nel suo testamento, come si è detto; però, tolti quelli, non rimane gran cosa, e, fatta eccezione di pochissimi, quasi tutta la serie è composta di oggetti del secolo decimosesto.

Vi sono parecchie placchette di rame e una stella della stessa fattura, vuote internamente e forate in guisa che vi passa un nastro, le quali mi paiono foggiate in Spagna da artefice moresco e sono ornate di filograne e di smalti *cloisonnès* con arabeschi in gran parte caduti; e v'è pure una croce, la quale è evidentemente formata con cinque placchette di identica lavorazione, e che forse non ha mai servito ad uso religioso [1]: questi curiosi saggi dell'arte ispano-moresca sono assai interessanti, e per gli smalti eseguiti secondo un procedimento antichissimo e usato solo dai popoli orientali e per l'accuratezza dei particolari, di disegno assai variato e insieme a linee generali uniformi.

Tre cofanetti ci offrono esempio di quegli oggetti di lusso che furono tanto in voga nel cinquecento e di cui le gentildonne d'allora ornavano i loro *studioli* insieme ai libretti miniati, ai lavori d'agemina, ai ricami e alle stoffe preziose venute d'oriente. Il primo, di velluto rosso, è guarnito da rapporti in bronzo dorato raffiguranti arabeschi, colonnine, e cartelle in cui sono incise scene del nuovo testamento, l'annunciazione, la visitazione, il presepio, l'apparizione dell'angelo ai pastori e l'adorazione dei Magi; lo stile delle figure e più ancora quello degli ornamenti mi persuadono ad assegnarlo all'arte dell'alta Italia. Un altro, tutto di bronzo dorato, è fatto a guisa di cassettina, con fregi a fogliami imitati dall'antico, che, secondo un uso frequente all'epoca del Rinascimento, racchiudono dei piccoli medaglioni con teste d'imperatori romani. L'ultimo è ancora più ricco e sembra eseguito in Francia dopo che gli artisti italiani introdottivi da Francesco primo e da' suoi successori inaugurarono colà quel nuovo stile che si chiama comunemente rinascenza francese; il corpo del cofanetto, rinforzato agli angoli da quattro svelte colonnine, posa su quattro sfingi accosciate ed è adorno da tre lati con mascheroni e fregi a cartocci; nel quarto lato è un bassorilievo con Leda in atto di abbracciare il cigno; il coperchio ornato nella stessa guisa porta due placchette in una delle quali è espresso un cervo, forse impresa del proprietario, nell'altra Venere che insegna a Cupido a tirar l'arco. La sveltezza delle proporzioni, la grazia e la correttezza degli ornamenti e più ancora la perfetta esecuzione dei bassorilievi, fanno di questo cofanetto uno dei più preziosi pezzi della serie, degno in tutto di un grande artista; peccato che l'assoluta mancanza di notizie sulla provenienza degli oggetti Carrand ci tolga di poterne conoscere il nome, meritevole davvero di un posto onorato nella storia dell'arte.

Alla scuola francese è pure da attribuirsi un astuccio da ventaglio di bronzo dorato, sul quale in mezzo a svariati fregi son raffigurate delle muse con diversi strumenti musicali; una cornicetta d'argento cesellato, con fiori, mascheroni e ornati a cartoccio, di buon lavoro; un bicchiere d'argento sulla superficie del quale entro cornici di fiori e frutta son rilevati un leone, un cavallo e un cervo; un grosso piede di candeliere con mascheroni a sbalzo e finalmente quattro frammenti con arabeschi che dovevano appartenere all'ornamentazione di qualche piccolo stipo o cofanetto.

Una coppa in argento dorato è adorna di fogliami e di piastrine niellate con arabeschi; il calice è costituito da una noce di cocco intagliata con rappresentazioni erotiche e il coperchio è sormontato da una slanciata figurina dell'occasione. Farò menzione anche di due capi di cintura con delicati trafori, che portano la data del 1597; di uno scaldamani sferico lavorato a rosoni, che ritengo di fattura veneziana; e di tre placche, una delle quali di bronzo dorato e cesellato porta al centro una balestra e sembra abbia servito come insegna di corporazione; un'altra d'argento reca

1 La croce consta di cinque placchette una delle quali termina con appendice a fiore di giglio: l'artefice che la compose, sembra non avesse a sua disposizione altre placchette simili; perciò prese l'impronta del fiore, ne fuse tre copie in bronzo, mal riuscite, e le appiccicò grossolanamente alle tre altre estremità della croce, che appare così ancor più evidentemente opera raccogliticcia.

un'impresa, un braccio armato che esce dalle nubi e colla lancia trafigge un drago; la terza, ovale, pure d'argento, ci offre una scena campestre: un pescatore in riva a un fiume, che un cavaliere sta passando a guado, un cacciatore che prende di mira coll'archibugio un uccello appollaiato su un albero, e nel fondo una caccia al cervo, un greggie e paesaggio variato; in basso vi sono in lettere minutissime le iniziali dell'artista I. B.

Son di lavoro veneziano due lumi da notte di bronzo dorato, a foggia di edificio traforato, entro cui si poneva una candela accesa e che erano molto in uso nei secoli decimoquinto e decimosesto. L'uno, di forma cilindrica, ha la superficie divisa da sei colonnette con ornati a candeliera su fondo di smalto turchino; negli spazii compresi fra le colonne vi sono dei finissimi arabeschi a traforo di gusto orientale; il coperchio emisferico è adorno nella stessa guisa [1]. L'altro è fatto a prisma triangolare con spigoli smussati ed ha gli arabeschi su fondo smaltato a varii colori. Ambedue questi oggetti sono di esecuzione molto fine per ciò che riguarda il lavoro in metallo: gli smalti invece son piuttosto trascurati, come tutti quelli fatti a quell'epoca in Italia, in cui questo ramo dell'industria artistica non aveva mai preso piede. Proseguendo nell'esame degli oggetti di fabbrica veneziana, è notevole un gran piatto con ornamenti incisi all'acqua forte e ritoccati poi col bulino, che riproducono quasi perfettamente gl'intrecci e gli arabeschi minutissimi e complicati dei lavori orientali. Gli tien dietro un altro piatto inciso, sul rovescio del quale l'artista ha voluto scrivere il suo nome e la data: HORATIO FORTEZZA DA SEBENICO MDLVII; al centro è uno stemma con un drago rampante e intorno entro cartelle a cartocci tre scene di battaglie della seconda guerra punica; nel margine si ripetono altre battaglie alternate con medaglioni a teste d'imperatori romani. Il mesciacqua che accompagna il piatto porta ugualmente lo stemma col drago ed è adorno da figure di letterati e da due rappresentazioni della storia di Lucrezia. Un altro mesciacqua e un piccolo secchio sono ugualmente ornati da scene di battaglie e da vedute di città. Lo stile di tutti questi oggetti che hanno la medesima origine e furono lavorati nella stessa epoca risente già della decadenza; le linee generali conservano ancora le armoniche proporzioni de' bei tempi del Rinascimento, ma i particolari sono trascurati e disposti piuttosto confusamente, in maniera da lasciare l'osservatore insoddisfatto e male impressionato.

Fra i prodotti dell'oreficeria si considerano anche i vasi di stagno lavorati nel secolo decimosesto specialmente in Germania ed in Francia: alcuni di questi vasi sono perfette opere artistiche e quelli eseguiti da Francesco Briot verso la fine del cinquecento sono tenuti in grandissimo pregio, come modelli del genere. La raccolta Carrand possiede un vaso da birra di forma cilindrica, sulla cui superficie sono incisi a bulino ventotto medaglioni con teste di animali fantastici e di personaggi in costume del decimosesto secolo; è opera tedesca, che porta sul manico due marche di fabbrica fatte con un punzone, un istrice e un G coronato. Un mesciacqua lavorato a rilievo appartiene alla scuola del Briot; è formato di tre spicchi ad arabeschi racchiudenti ciascuno un medaglione in cui sono raffigurate l'abbondanza, la pace in atto di dar fuoco ad un mucchio d'armi e la guerra seduta su un trofeo. Gli si accompagna un grande piatto che ha al centro un bassorilievo tondo con Marte seduto, intorno al quale, frammezzate da ornamenti, si aggruppano quattro placchette, di cui le iscrizioni indicano il soggetto: BELLVM, INVIDIA, PAX, ABVNDANTIA; il tutto è circondato da un fregio in cui spiccano degli amorini che cavalcano delle capre. Nel margine si alternano quattro medaglioni rappresentanti le parti del mondo, EVROPA, ASIA, AFRICA, AMERICA con altri quattro in cui sono effigiati dei guerrieri antichi, C. IVLIVS CÆSAR, NINVS, CYRVS, ALEXANDER MAGNVS [2]. Menzionerò inoltre quattro placchette di piombo con mascheroni ed arabeschi, che sono certo riproduzioni dei motivi ornamentali di qualche vaso.

Infine ho creduto conveniente di riunire a questa parte della collezione una bella serie di coltelli da tavola e da scalcheria, i cui manichi fregiati di smalti e di incisioni si devono credere eseguiti da orefici. Il più antico è un grande coltello la cui lama damaschinata d'oro manca del terzo superiore,

[1] Un lume da notte quasi uguale è conservato al Louvre nella collezione Sauvageot e fu illustrato dal signor LIÈVRE: *La collection Sauvageot*, tav. CIV; i francesi lo chiamavano anche *mortier*.

[2] Un esemplare perfettamente simile di questo piatto si trova al Louvre nella collezione Sauvageot, e fu pubblicato dal signor Lièvre nella sua opera citata, tav. 65 e 66.

e il manico d'ebano, con ghiera d'argento, porta in rilievo le parole AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINV: tanto questo, quanto un coltellino con manico d'osso a rozze incisioni devono riportarsi agli ultimi anni del secolo decimoquarto. Interessante è un servizio da scalco, composto di quattro pezzi; due coltelli, a lama larga e quadrata nell'estremità, tagliente d'ambo i lati, servivano più specialmente a prendere le fette delle vivande e a presentarle ai convitati; un altro coltello a lama sottile era il trinciante propriamente detto, e la forchetta a due branche era adoperata solo per tener fermo il pezzo da tagliarsi: i manichi sono di bronzo con estremità a fiore di giglio, fregiati di piccole tarsie a scacchi d'ebano e avorio, incastrate nel metallo. Sono del quattrocento, come i precedenti, un coltello a lama larga e damaschinata, con manico d'avorio e ghiera d'argento smaltato: un temperino nel cui manico d'ottone sono incisi personaggi in costume francese di quell'epoca, e un altro con rozzi fregi; due coltelli da scalco, con manico guarnito d'argento smaltato a fiorami e col motto VAN ICH MACH; finalmente un grande coltello col manico di legno tutto guarnito di placche d'argento sulle quali sono ripetuti in smalto gli stemmi dei duchi di Borgogna alternati coll'impresa dell'acciarino che getta scintille e col motto AULTRE N'ARAY: tutti sono di lavoro francese e l'ultimo specialmente si distingue per l'eleganza del disegno e per l'accurata esecuzione degli smalti. A questi bisogna aggiungere due cucchiai, uno di bosso con manico di rame dorato, fatto a colonnetta spirale e terminante in una melagrana; e un altro colla concavità formata da una conchiglia, montata in un cerchio metallico e col manico di legno guarnito d'argento.

Sono da attribuirsi ad artisti italiani un coltello e una forchetta da scalco a due branche, tutti d'un pezzo, di ferro damaschinato a sottili arabeschi, nello stile del Rinascimento: portano ambedue le iniziali del proprietario, M. S. e uno stemma, leone rampante con un pomo fra le zampe, che potrebbe appartenere alla famiglia Sforza. Un coltello da tavola ha il manico d'argento fregiato da otto placchette con soggetti imitati dall'antico; in una però v'è uno stemma, un albero, che si vede ripetuto in agemina sulla lama. Vi sono anche, ma dei primi del cinquecento, un coltello e una forchetta a quattro branche, con manico niellato a trofei ed arabeschi.

I rimanenti oggetti di questo genere sono quasi tutti di fabbricazione francese; fra i molti accennerò a due posate col coltello assai lungo, che hanno il manico con cartocci e mascheroni; due coltelli da tavola quasi simili hanno il manico di ferro dorato guarnito d'osso; due altri, colle lame damaschinate, sono adorni in varia guisa, e uno porta il motto *Rien plus que la vertu ne loge dans mon ame;* uno infine, con manico di ferro dorato che termina in un leone, ha nella parte inferiore della lama due stemmi, colla croce di Savoia e colla croce di san Maurizio. Bellissimi sono un raschietto col manico di ferro finamente ageminato, e tre coltellini con manico d'argento e di ferro, che portano degli emblemi consistenti in A ed in M intrecciati, nelle quali bisogna forse riconoscere le cifre del gran contestabile di Francia, Anna di Montmorency. Vi sono poi due coltelli con stupendi manichi d'argento niellato ad arabeschi, un paio di forbici di ferro damaschinato a trofei, una sega da chirurgo con finissime incisioni, un cucchiaio d'argento assai bello con manico che finisce in due mascheroni, e un altro a manico snodabile che serve anche da forchetta.

Parecchi altri coltelli sono di provenienza tedesca e si distinguono facilmente dagli altri per le lame dorate con incisioni all'acquaforte e pei manichi adorni di smalti di un carattere particolare, perchè sono *champlevés* a colori translucidi; son degni di nota un grande coltello con incisioni che rappresenta una caccia del cervo: un altro più piccolo con manico d'argento ad ornati, su cui v'è il nome dell'artista *Andreas Mvller f.*; e due cucchiai di bosso con manichi d'argento che hanno all'estremità due stemmi sconosciuti.

Vengono ultimi due coltelli col manico d'argento incisi da Giovanni Teodoro de Bry; in uno di essi vi sono le figure di due divinità CERES e VENVS, con sotto rappresentazioni allegoriche; nell'altro sono effigiati Bacco e l'Inverno, BACCHUS e HYEMS, pure con allegorie: lateramente v'è il nome del proprietario *Antonnet Goffyn.* È inutile far qui l'elogio di Teodoro de Bry: basti il dire che questi due oggetti devono considerarsi fra i più belli di quanti vennero lavorati da lui stesso o dietro disegni suoi [1]. L'analogia di stile mi permette poi di attribuirgli anche un astuccio da col

[1] Notissimo come incisore, fornì molti modelli agli orefici e argentieri del suo tempo, fra cui una serie intera di manichi di coltelli; molti oggetti però furono eseguiti da lui stesso alcuni di questi portano le sue iniziali.

tellini, di velluto rosso con guarnizioni in argento, e con medaglioncini in cui sono figure di gentildonne: è assai grazioso e porta ancora la catenella con cui si appendeva alla cintura.

Orologeria. — Quest'arte fu esercitata poco in Italia; vi furono bensì tra noi valentissimi maestri, e basti per tutti Cherubino Sforzani da Reggio, ma la fabbricazione degli orologi non prese mai piede e non potè mai assumere le vaste proporzioni dell'industria. Per contrario in Francia ed in Germania nel decimosesto secolo, si cominciarono ad impiantare officine per quei tempi grandiose e fin d'allora le corti italiane divennero tributarie degli artefici di Blois, di Lione, di Rouen, di Norimberga, d'Augsburg.

La piccola serie della collezione Carrand, non è molto ricca ed ha il difetto di avere quasi tutti i meccanismi in cattivo stato: tuttavia sono degni di menzione un orologio cilindrico francese, con ornamenti di stile gotico, dei primi del cinquecento; un altro a forma di prisma esagono con cupoletta a trafori e incisioni a figure di sibille, di assai buono stile; un orologio da tavola tedesco che porta incise varie figure di profeti e imprese riferentisi alla fugacità del tempo e all'incertezza della vita umana; uno simile che indicava le ore, i giorni, i mesi e le fasi della luna, un portento di meccanica tedesca, adorno di smalti di non grande valore.

Fra gli altri è notevole uno di bronzo dorato, fabbricato a Blois, fatto a foggia di tempietto rotondo, sotto le arcate del quale sono incise con molta accuratezza le figure dei diversi pianeti, IVPITER, MARS, SOL, MERCVRIVS, VENUS, LVNA; la forma ne è assai graziosa e armonicamente artistica. Un altro, pure francese, è di forma esagona ed è decorato nella cornice superiore da medaglioni con busti ed ornamenti a traforo; agli spigoli sono fissate delle statuine di bronzo dorato di accurata fattura.

Hanno luogo in questa categoria anche due coperchi di orologio di fabbrica tedesca, uno dei quali manca di diverse parti: vi son rappresentati con finissimo lavoro degli episodii di caccia, intorno a cui si intrecciano degli ornati di gusto un po' pesante. E della stessa fabbrica è una bella scatoletta rotonda, le cui ventiquattro divisioni ci indicano che doveva servire per un orologio all'italiana: da un lato v'è un'impresa, alcune canne che si piegano al soffio dei venti e all'infuriar delle onde, col motto FLECTIMVR, NON RVMPIMVR VNDIS; dall'altro v'è una cartella che conteneva uno stemma oggi scomparso, col motto OPPRESSI ERIGIMVR PALLADIS AVSPICIIS.

Gli orologi da tasca sono quattro e spettano tutti all'arte francese della fine del cinquecento: il più interessante, di forma ovale, è d'oro con arabeschi niellati: i tre altri sono ottagonali, con fine incisioni e con placche di cristallo di rocca.

Si possono riunire a questa serie anche alcuni strumenti matematici, due soli dei quali meritano di essere descritti; l'uno è un piccolo sestante in bronzo dorato con due bassorilievi in avorio, un cavaliere armato e uno scheletro, di stile tedesco; l'altro è un astrolabio pure di bronzo dorato, maraviglioso lavoro del Rinascimento italiano: la base esagona, sostenuta da leoni accosciati, è adorna di putti alati che reggono ghirlande con placchette a teste d'imperatori romani; in una per eccezione è rappresentata Lucrezia in atto di trafiggersi. [1]

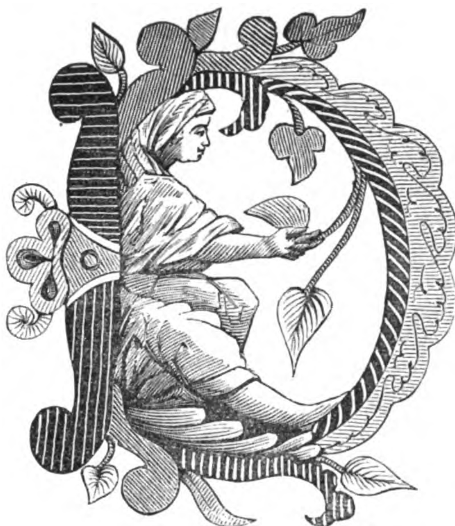
Questo bell'oggetto è senza dubbio opera di qualche artista dell'alta Italia e più probabilmente di quella scuola che si formò a Padova e a Mantova sotto l'influenza di Donatello verso la metà del quattrocento, e che produsse durante un secolo intero una quantità di bronzi d'arte industriale, ancor oggi ricercatissimi ed ammirati.

(Continua) UMBERTO ROSSI

1 È la conosciuta placchetta con Lucrezia, della quale parlò già il signor MOLINIER nell'opera *Les bronzes de la Renaissance*. I, 213, attribuendola a quell'artista ancora enigmatico che è il *Moderno*.

SPERANDIO DA MANTOVA

(APPENDICE)[1]



OPO AVER compiuto il nostro studio sullo Sperandio da Mantova, ci mettemmo in cerca di nuove notizie, per determinare maggiormente la biografia dell'artista e metterlo in chiaro come scultore. Alle notizie biografiche non abbiamo da aggiungere che quanto si desume da una lettera della marchesa Barbara Gonzaga a Borso d'Este, scritta da Mantova, alli 8 di marzo 1451. Lo Sperandio era assente da Ferrara e ricerco dal Borso a Mantova; la marchesa Barbara (essendo in quel tempo il marchese Ludovico Gonzaga a Milano) così rispose all'Estense:

« Ill. dno. Marchioni Estensis

« Ill. etc.ª ..... Per satisfare a quello ne scrisse la Ex. V. questi dì, de mandarli Sperandeo aurifice, havemo facto vedere qui, ĕt per le terre nostre, in effecto non se trova, ne se sa dove sia andato dalcuni zorni in qua, venendo o sentendo ove se trovi sul terreno nostro, provederemo chel se transferirà a la pref.ᵗᵃ S. V. que bene valeat. Mantue VIIJ Martij 1451. »[2]

Da questa lettera si desume che lo Sperandio fu nel 1451 a Mantova, da cui forse si allontanò per timor della peste che allora infieriva nella città e nei dintorni. E così, mercè questo documento rivediamo, benchè di lontano e alla sfuggita, l'artista nel periodo in cui sembra essersi nascosto agli occhi de' posteri.

A Sperandio scultore, fu da alcuni, dall'Oretti e dal Giordani fra gli altri, ascritto il monumento eretto in onore di Alessandro V a Bologna: ma contro essi stava l'asserzione del Vasari, che ascriveva il mausoleo a Niccolò di Piero, e il fatto che quel papa morì nel 1410. Non parve verosimile nè al Cicognara, nè al Milanesi, nè ad altri che si indugiasse ad erigergli un sepolcro e di non grande spesa sino al 1482, data dell'opera dello Sperandio, che l'Oretti allegava di avere trovata scritta in certi libri di spesa de' frati minori della chiesa di S. Francesco. Noi seguimmo nell'articolo precedente questo parere, e benchè nelle figure degli angioli della base scorgessimo il fare di Sperandio, ci parve miglior partito di osservare che ci mancavano sicuri mezzi di confronto, maggiori dati di quelli forniti dalle medaglie sperandiane.

Quando noi indicammo i caratteri stilistici del maestro, quali si desumono dai rovesci delle

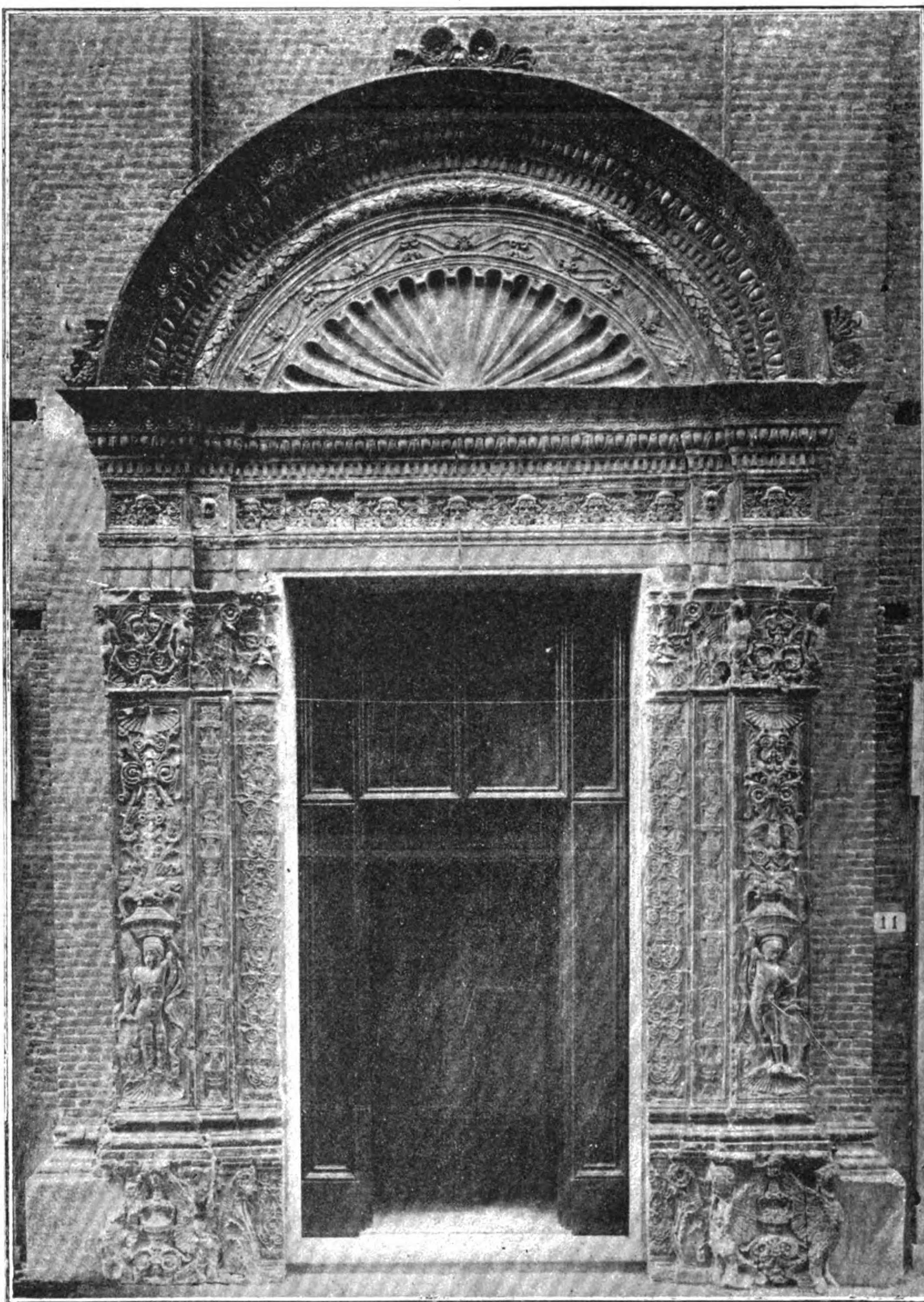
1 Vedi anno I, fasc. X.

2 Dobbiamo questo documento alla cortesia dell'archivista signor Stefano Davari. È tratto dai *Copialettere*, 1450-51, dell'archivio Gonzaga, libro 15, pag. 31.



MONUMENTO DI ALESSANDRO V

(Chiesa di San Francesco in Bologna)



PORTA DELLA CHIESA DI S. CATERINA O *DELLA SANTA* IN BOLOGNA

medaglie, vedevamo che con questi potevansi pure richiamare alla memoria gli angioli del basamento del sepolcro di Alessandro V; ma ora che il documento citato dall'Oretti è stato rinvenuto, e che niuno più può dubitare della verità sua, conviene ritenere per certo quel monumento opera dello Sperandio. Leggesi difatti nel libro *Entrate e spese del convento di S. Francesco:* « 1482. 3 oct. ave M.º Speraindio per resto pagamento de la sepultura de pp. Alixandro a facto lui presente



BUSTO IN TERRA COTTA DELLA COLLEZIONE CORVISIERI IN ROMA

fr. Iacomo del Pellegrino L. 10. 15. 0. [1] ». La statua del papa e le tre statuette che sono in alto mostrano lo stesso sistema di far prominenti e ben separate tra loro le parti sopraorbitarie della fronte, di modellare con due piani semplici le labbra superiori, formando una punta acuta ove si congiungono. Ripetute le palpebre grandi e quasi gonfie; scavate nello stesso modo le guance sotto lo zigoma; ripetuta la fossetta in mezzo al mento: evidenti le analogie delle pieghe. La statua del papa è di una fattura rude; i piani della testa sono fissati con molta sicurezza, ma con esclusione

[1] Dobbiamo questo documento alla gentilezza dell'amico cav. Alfonso Rubbiani.

di tutti i particolari. L'artista non ha mirato che alle leggi essenziali della struttura, ed ha fatto una testa tutta di maniera, ma notevole per l'espressione della placidezza e dell'abbandono della morte. I due angioli sostenenti gli scudi nella base sono opera assai trascurata, ed hanno la caratteristica già notata come propria dello Sperandio nella disposizione delle pieghe intorno alle gambe: come ne' suoi rovesci di medaglie, quelle figure hanno pesanti le teste e modellate con senso quasi puerile della forma, grossolane le mani, sgangherati gl'insiemi, affastellate le pieghe, che sembrano affondarsi nelle membra.

Il Vasari racconta che Niccolò di Piero, richiamato da Milano in patria da' suoi concittadini, nel tornarsene ad Arezzo, dovette fermarsi in Bologna e fare nel convento de' Frati minori la sepoltura di papa Alessandro V; ma il Vasari errò certamente in quel luogo, così come nel discorrere de' lavori di Niccolò di Piero nella Fraternita di Arezzo, accennò all'aiuto che lo scultore ebbe da scalpellini



BUSTO DI GIOVANNI II BENTIVOGLIO
(Collezione Orloff a Parigi)

di Settignano, mentre da documenti sicuri si inferisce che l'insigne bassorilievo di Nostra Donna che ricuopre sotto il suo aperto manto il popolo aretino, non appartiene, come volle il Vasari, a Niccolò di Piero, ma a Bernardo di Matteo da Settignano maestro d'intaglio. [1] Non può supporsi che lo Sperandio facesse una riduzione dell'antico sepolcro di Niccolò di Piero; perchè il monumento è in terra cotta, di fattura facile e rapida. D'altronde l'esecutore di esso dimostra evidentemente di non essere stato vivente al tempo della morte di Alessandro V, sì per lo stile, come per avere trascurato di dare alla testa del papa i tratti fisionomici.

Il monumento di Alessandro V è stato recentemente scomposto ne' suoi pezzi, e riportato dalla Certosa di Bologna alla chiesa di san Francesco, ov'era primitivamente. Quando, durante il governo napoleonico, il sepolcro fu levato dal suo posto per essere trasportato alla Certosa, era addossato ad un muro appartenente ad uno dei rifacimenti subiti dalla chiesa di san Francesco ne' secoli XVI e XVII, la qual cosa potrebbe dar sospetto che il sepolcro fosse stato mosso dal suo posto primitivo e pro-

[1] I documenti che a ciò si riferiscono saranno pubblicati per intero da Ubaldo Pasqui, ne' suoi *Documenti aretini*, che auspice la direzione dell' *Archivio storico italiano*, stanno per esser fatti di pubblica ragione. Un cenno di que' documenti fu dato dall'A. nella *Nuova Guida di Arezzo* (Arezzo, 1882).

babilmente abbastanza manomesso nel ricostruirlo. Trasportati i pezzi alla Certosa, essi giacquero abbandonati fino al 1837; e quando si volle ricomporre l'insieme, non c'era chi ricordasse come precisamente stavano in san Francesco; alcuni pezzi oltracciò non si ritrovarono. In tale stato di cose il miglior espediente parve che fosse quello di prender norma dall'incisione che ne dà il Ciacconio; ma non furono piccole le libertà che il ricostruttore volle prendersi. Ora i pezzi sono stati di nuovo decomposti, e si stanno nettando dall'imbratto di calce che li ricoprì cinque o sei volte: poscia si procederà dall'architetto Rubbiani con gelosa cura alla ricostruzione del monumento.

La terra cotta porta traccie di policromia, ma in tutto si manifesta uno scultore poco spirituale e poco geniale nell'invenzione, un praticone che tende a far presto, che non accarrezza l'opera sua. E questo carattere si rileva nella porta della chiesa detta *della Santa* a Bologna.

Essa presenta tali affinità col monumento di Alessandro V da doversi ascrivere allo Sperandio. Gli ornati dei pilastrini laterali alla porta sono identici a quelli del monumento, così è la forma del vaso ansato nelle candeliere ornamentali, così il tipo de' satiretti de' capitelli, così il drappo svolazzante e terminato a fiocchi degli angioletti che si vedono di qua e di là dalla porta. La porta, che era anticamente dipinta color sangue di bue, è bella assai per forma generale, lombardesca di stile; e fresche sono le terrecotte, in cui si scorgono i colpi di stecca e di dita dati dall'artista sulla creta, che si mostra per ciò a rialzi e a forti avvallamenti. L'opera dello Sperandio deve appartenere al 1481, quando la chiesa fu ricostrutta con architettura di Marchione da Faenza e di Bartolomeo di Dozza; e allo Sperandio appartengono pure le altre terrecotte della facciata e gli abrasi stemmi incorniciati, con la scritta: DVRANDVM EST.

Sperandio fu ben più potente ricercatore della forma nella riproduzione di ritratti.

Un busto, che ha grande attinenza co' ritratti scolpiti nelle medaglie dello Sperandio, si è quello in terra cotta esistente nella collezione Corvisieri a Roma, di cui qui diamo la riproduzione. Il busto è stato restaurato, in alcune parti rifatto, e ha perduto la coloritura primitiva, di cui vedonsi traccie negli addentramenti dell'abito. Rappresenta con tutta probabilità un giureconsulto bolognese, il cui nome doveva vedersi inscritto nella targhetta che stava affissa nella tavoletta ansata nella base del busto. A determinare il nome col riscontro de' tratti fisionomici del busto con l'effigie che si veggono ne' diritti delle medaglie non è agevole. Di un solo busto in terra cotta eseguito dallo Sperandio è ricordo negli storici bolognesi, cioè di quello di Nicola Sanuti, già sopra la porta della ringhiera del palazzo ora Bevilacqua in Bologna, entro una nicchia larga ed alta centimetri 67, profonda 21. Nel piano, che è antico, non v' è alcuna traccia di piuolo o di foro per ricevere un piuolo che servisse a fermare il busto. Nella parete di fondo stanno invece tre fori disposti come vertici di un triangolo equilatero avente la base in alto, che possono benissimo indicare il sistema usato per tener fermo il busto. Questo fu tolto al principio del nostro secolo dal posto suo, e lo ricorda il Guidicini [1] con queste parole: « nella finestra della ringhiera era il busto di Nicola Sanuto poggiato su di un piedistallo a mensola la qual tuttora sussiste insieme al nicchio. » Lo ricordò poi il Giordani [2] in questo modo: « l'ornamento con gentilizio stemma sostenuto da puttini, con un busto di terra cotta, colla effigie del celebre giureconsulto Nicolò Sanuti, si ha per iscultura operata dallo Sperandio. »

Il confronto del busto con la medaglia dello Sperandio, in onore di Nicola Sanuti, non lascia conchiudere però con certezza che il busto tenuto dal Corvisieri, e proveniente da Bologna sia quello stesso che fu tolto dalla vista del pubblico, tanto più che nella medaglia vedesi un uomo anche più avanzato negli anni, un viso più asciutto, molto pronunciate le arcate sopraciliari, il mento più sporgente. Che il busto appartenga però allo Sperandio ci sembra evidente, per quella facile modellatura, e per molti particolari quali la bocca stretta, i capelli filati ed altro. Vi è in esso quell'impronta di gravità, che ritrovasi anche nel busto di Giovanni II Bentivoglio, già in Firenze, ora a Parigi, nella collezione Orloff. Questo busto ha molti caratteri comuni con quello del Corvisieri, tanto che con minore incertezza ora ne diamo la illustrazione come altra opera probabile di Sperandio scultore.

A. VENTURI

1 *Storia dei Riformatori*, Vol. I, p. 75.

2 *Almanacco di Bologna*, 1842, p. 33, nota 11.

DEGLI OGGETTI D'ARTE ANTICA

NELL'ESPOSIZIONE DI CERAMICA IN ROMA



E ABBISOGNASSERO nuovi argomenti a dimostrare la buona riuscita dell'esposizione di arte ceramica tenuta in Roma nei passati mesi, basterebbe a mio credere il considerare, che di quella mostra si può ancora utilmente discorrere, dopochè da varie settimane è stata chiusa.

Di esposizioni si è fatto e si fa troppo abuso nei tempi che corrono; e sappiamo oramai per lunga esperienza quello che in generale succede. Se ne parla, se ne scrive nel periodo che precede la loro apertura; e non vi è temperanza di annunzi, di recensioni, di articoli in tutto il periodo durante il quale rimangono aperte. Allora le premure di quelli che hanno esposto e di coloro che hanno promosso la cosa, si accordano a magnificare l'impresa, affinchè non sia scarso il profitto della vendita nè esigua la somma ottenuta con la tassa di entrata. Ma giunto il termine in cui l'esposizione devè essere chiusa, dopo una piccola festa per la distribuzione solenne dei premii dopo alcuni discorsi intramezzati da qualche melodia del concerto civico, tutto è finito.

Questo in generale; perchè le eccezioni ci sono, anche quando si parla delle così dette mostre parziali e modeste; e l'ultima esposizione di Roma ce ne dà la prova.

L'ho visitata molte volte; e ne sono uscito sempre assai soddisfatto. Non vi ho provato il fastidio che in generale finisce per opprimere chi si aggira in un'esposizione, dove è quasi lo stesso che essere in una folla di gente ignota e che ingombra, in mezzo alla quale ci si muove a stento; ma ho provato il piacere di chi rivede vecchi amici, o viene a conosce persona di cui lungamente per lo innanzi abbia inteso parlare.

Vi si presentavano da prima le maioliche uscite dalle officine dei Cantagalli di Firenze, le quali ci offrono a prezzo assai modico un vasellame elegantissimo, modellato e dipinto a imitazione di tutti gli stili pei quali nell'età del Rinascimento le fabbriche d'Italia furono famose.

Seguivano molti lavori dipinti in Roma i quali, massime se si ripensa ai primi saggi mostrati nei pubblici concorsi non molti anni or sono, dimostrano che non mancherebbero qui elementi ottimi per dar subito rigogliosa vita ad una grande manifattura di stoviglie decorative.

Napoli poi con la scuola officina del suo Museo artistico produceva la più grata delle sorprese, provando che col semplice materiale di cui si giova la pura arte della maiolica si può competere con quanto di più squisito per forza di effetto e per colore si può ottenere con la porcellana, e coi mezzi più potenti che l'arte della porcellana oggi può adoperare. E non parlo dei lavori del

maestro, cioè delle mattonelle dipinte da Filippo Palizzi; le quali suscitavano l'ammirazione dei nostri migliori artisti.

La fabbrica di Doccia in fine con la sua esposizione retrospettiva mostrava come la sua storia non abbia nulla da invidiare alla storia delle più reputate fabbriche di porcellana che sorsero in Europa nel passato secolo: e coi numerosi saggi del lavoro moderno nulla abbia da temere al confronto delle migliori produzioni estere.

Ma metto da banda queste cose dei giorni nostri, intorno alle quali molti e con molta perizia ampiamente scrissero, e mi fermo a dir brevemente degli oggetti dell'arte antica che nella recente mostra erano esposti. Veramente non è senza una certa esitanza che ciò imprendo a fare, perocchè i molti articoli e le belle monografie già edite, e giustamente lodate, assai scarsa materia lasciarono per queste note.

Comincerò con un ricordo. Mancavano pochi giorni all'apertura solenne; e mentre tutto faceva bene sperare per la sezione dell'arte moderna, poca o nessuna fiducia si aveva per la buona riuscita della sezione antica. Non solo le stoviglie dell'età antichissima, ma quelle dell'evo classico si facevano desiderare; e tale difetto minacciava giudizi poco favorevoli all'impresa, in una città come Roma, ricca di musei pubblici e di collezioni private celebratissime. Se le amministrazioni locali non avevano pienamente risposto all'invito ed alle preghiere, pareva ad alcuni membri del comitato direttivo non doversi porre indugio nel rivolgersi ai municipii, acciò avessero mandati saggi delle loro raccolte. Quante volte nè anche questi saggi fosse stato possibile avere, per ricostituire con essi la serie dei gradi attraverso i quali passò l'arte della ceramica nel corso dei secoli, almeno alcuni dei temi capitalissimi nella storia dell'arte medesima avrebbero dovuto essere svolti. E quindi parevano opportune nuove istanze al museo d'Arezzo, per ottenere alcuni esemplari de' vasi a rivestitura corallina, ritenendosi di somma convenienza che non si tacesse di queste famose stoviglie degli ultimi tempi della repubblica e del principio dell'impero, massime quando le recenti scoperte di matrici e di rottami nel sito ove sorse in Arezzo la rinomata fabbrica di M. Perennio, riempivano di giusta ammirazione i dotti e gli artisti. Per le ragioni medesime non avrebbe dovuto trascurarsi il ricordo delle stoviglie tarquiniesi, intorno alle quali molto in questi tempi fu scritto in Italia e fuori.

A me invece pareva che questo desiderio fosse eccessivo, e che per poterlo adempiere si andava incontro a difficoltà gravissime, e di ogni sorta. Sarebbe stato perciò mio consiglio di rimanersene contenti alle cose dell'arte nuova, di quella che ha i suoi principii nelle stoviglie invetriate dei tempi di mezzo, e che colle produzioni dell'arte moderna ha più stretti rapporti; ed adduceva i motivi pei quali alla serie storica più antica parevami non opportuno soltanto, ma quasi necessario il rinunziare.

Ma i fatti non tardarono a dimostrare che i miei sospetti mi trascinavano in forte errore. Se non avemmo le monografie o le discussioni sulle figuline tarquiniesi, non poco si scrisse e fu pubblicamente esposto intorno alle fabbriche aretine, colla parola di uno dei più benemeriti de' nostri studi. Il cav. Funghini, raccoglitore delle memorie artistiche della sua Arezzo, portò con la raccolta delle sue maioliche italiane alcuni pezzi delle stoviglie di M. Perennio, i pochi che ha conservati per suo studio, perocchè la preziosa serie di vasi e di forme aretine che egli possedeva volle donare al pubblico museo della città sua. In una conferenza edita poi in separato opuscolo [1] trattò di questa industria artistica, intorno a cui sarebbe oramai tempo che si facesse una pubblicazione degna, corredata di buone tavole. Ma, quel che più monta, in una sola sala ed in poche vetrine si trovò accumulato tanto tesoro di oggetti vari di figulina antica, che bastava questo soltanto a ricostituire quasi completamente il periodo più antico dell'arte.

Ho detto accumulato, e forse se avessi detto confuso sarei stato più nel vero; la qual cosa produsse il danno che di pezzi preziosissimi per la storia, rimanesse offuscato il raro pregio; tanto più che al difetto del collocamento non riparavano le indicazioni stampate nei cataloghi, compilati questa volta nel modo che vollero gli espositori, e con soverchia fretta, e senza alcuna di quelle notizie dichiarative per le quali il valore storico ed artistico degli oggetti antichi si può determinare pienamente.

1 *Cenni storici ed osservazioni sulle antiche maioliche italiane.* Roma, Forzani, 1889.

Spettano i primi onori alle due vetrine esposte dal municipio di Roma. Se tutt'altro fosse mancato, si potevano quivi riassumere i capitoli principali della più antica storia della ceramica, e con esempi di produzioni rarissime, che indarno si cercherebbero altrove.

Gli oggetti esposti provengono dai sepolcreti della città. Alcuni, rimessi a luce fuor delle tombe vetustissime dell'Esquilino, rimontano al tempo che precedette la costruzione del recinto serviano, e ci riportano ai periodi più remoti della storia della penisola. Non accennerò alle gravi ed intricate questioni etnografiche dibattute ai nostri giorni e non risolute ancora. Quei rozzi vasi, coevi se non anteriori alla Roma quadrata del Palatino, fatti di impasto grossolano, con mescolanza di tritume vulcanico, segnano uno dei più rudimentali periodi dell'industria; privi di qualunque rilievo o graffito che accenni a tentativi di ornamentazione, e cotti malamente a fuoco libero. Altri che per la loro forma ricordano l'ossuario tipico di Villanova, ed hanno graffiti assai più rozzi degli ossuarii del tipo simile scoperti nel sepolcreto vetustissimo delle Arcatelle nella necropoli tarquiniese, si trovarono unitamente a tazze con ansa cornuta, che ricordano l'utensile assai comune nel periodo denominato delle terremare, ed unitamente a piccoli crateri ad anse ritorte, i quali, se si eccettua la loro rozzezza maggiore, in nulla si distinguono dai crateri simili di una tomba arcaica di Gabii nel centro del vecchio Lazio, e da quelli delle tombe a fossa di Nepi e di Falerii nell'Etruria suburbicaria. Il numero 4302 del catalogo comprendeva il « tipo degli oggetti provenienti dalle 49 arche funebri dissotterrate nella nuova via dello Statuto »; ed è molto a dolere che di sole tre di tali arche il catalogo abbia dato qualche scarsa notizia. Mancarono così gli elementi necessarii per poter apprezzare in tutto il suo valore un gruppo di fittili, compresi a quanto pare sotto il medesimo numero, e importantissimi pel soggetto nostro. Sono rozzi come gli altri, e certo non posteriori al VII secolo avanti l'èra nostra; e pare provengano da una tomba che diede pure gli oggetti di ornamento personale che insieme a questi vasi erano esposti. Consistono i detti ornamenti in globetti di pasta vitrea, in pezzetti d'ambra riquadrati, in globetti di vetro e cose simili che sono del tutto eguali agli ornamenti personali trovati nelle tombe a pozzo della necropoli falisca, insieme ad utensili come quelli di cui qui trattiamo.

Ma il gruppo dei fittili romani ha il merito singolare di presentarci in mezzo a stoviglie di rozzo impasto, fatte a mano, e cotte a fuoco libero, un vaso del tipo Villanova, cotto quasi perfettamente, il che ci porterebbe a riconoscere l'uso della fornace assai più anticamente di quello che in generale si possa credere.

Se scrivessi queste note per far pompa di erudizione, molto sarebbe qui a ripetere di quanto anche recentemente fu edito intorno all'arte ceramica primitiva. Ma preferisco riassumere brevemente ciò che l'osservazione delle cose con maggiore profitto c'insegna.

Pareva che l'uso della fornace vera e propria fosse da assegnare in Italia al periodo a cui rimanda la nota leggenda di Damarato, e dell'arrivo in Italia degli artisti greci, cioè alla prima metà del secolo VII avanti Cristo. Ricordo che l'egregio mio amico, il prof. Helbig, mi faceva una volta a questo proposito delle savie considerazioni che sembravano poter servire di sostegno alla tesi sopra enunciata; la quale se deve intendersi così, che l'esercizio della vera pratica della buona arte sia entrato in Italia per mezzo dei Greci, non può nè deve escludere il fatto che prima del commercio con la Grecia propria non ci fosse stato tra noi nell'arte ceramica alcun avanzamento.

Gli scavi di Falerii ci hanno luminosamente provato ciò che per altri scavi in maniera incompleta si sapeva, cioè che sotto il nome di *bucchero italico* si comprendono molte gradazioni dell'antica industria, ed una serie di piccoli progressi fatti dall'industria medesima nell'età che precedette i primi tentativi dei vasi dipinti. Fra queste gradazioni mostrasi una certa conoscenza della fornace, e un uso di cuocere i vasi meglio che col primitivo sistema del fuoco libero; e mostrasi anche l'uso della ruota.

Nelle tombe a pozzo ed anche nelle più antiche tombe a camera si incontra quasi sempre in Falerii un vaso a corpo sferico, a copertura rossastra, e fatto al tornio, il quale, se si distingue dalle altre stoviglie non solo per la migliore cottura, ma specialmente per il lavoro della ruota, non saprei per questo decidermi ad ammettere che sia stato portato dal di fuori. Si trova in generale collocato sopra un sostegno pure fittile; e ne copre la bocca un piccolo cratere di colore bruno. Forse vasi simili non sono mancati nella vetusta necropoli romana. Lo fa supporre il fatto che uno similissimo

a quelli di Falerii si trovò in una tomba di Gabii nel centro del vecchio Lazio, dove era associato con buccheri italici a rivestimento nero traslucido, e con vasi calcidesi, decorati a disegno geometrico ed a colori minerali cotti a gran fuoco; il che prova che ne durò il costume anche nell'età in cui il commercio degl'isolani dell'arcipelago fioriva sulle coste della nostra penisola.

Tuttavolta se non mancano argomenti buoni per sostenere che questi vasi falisci e gabini, di cottura meno imperfetta, siano di arte locale, nessun argomento vigoroso potrebbe mettersi innanzi per togliere alla rozza industria degli italici ed assegnare all' industria straniera il vaso di tipo Villanova proveniente dai sepolcreti antichissimi di Roma del quale sopra si è detto. E perciò nessun argomento varrebbe a distruggere il fatto che per mezzo di questo vaso più che per altre prove è confermato, cioè un certo uso della fornace nell'età anteriore a quella in cui la fornace figulina vera e propria sarebbesi conosciuta in Italia.

Comprendo che nelle cose dell'arte ceramica, come in tutte le altre cose umane, non sia avvenuto nè potesse avvenire mai che, trovata una nuova forma o scoperto un mezzo più acconcio per l'esercizio industriale, siano cessati immediatamente i metodi od i procedimenti anteriori. Non ci è bisogno di andare in Africa per toccare con mano che ai giorni nostri, quando la mensa del ricco si adorna delle nitidissime porcellane delle officine di Limoges, continua in molti luoghi l'uso di stoviglie primitive. Mi basti ricordare le giare dell'agro di Vetralla, che niente hanno da vantare al di sopra delle più antiche opere a mezza maiolica dei primi tempi dell'arte nuova dopo il mille; e le giare della bassa valle del Garigliano, che per nulla vincerebbero i più rozzi recipienti del VI e V secolo avanti Cristo, trovati nelle tombe del Lazio e dell'Etruria. Vuol dire che l'arte fece lentamente il suo cammino, vincendo difficoltà grandissime; conquistando a mano mano nuovi mezzi; imparando nuovi procedimenti, il cui uso venne poi diffondendosi assai più lentamente di quanto si possa supporre. E di questi nuovi mezzi, di questi nuovi procedimenti tecnici, le sole vetrine esposte dal municipio di Roma ci offrivano saggi pregevolissimi. Un grande progresso nell'arte si ebbe per il commercio dei Fenicii, ed un progresso maggiore per il successivo commercio degli isolani dell'arcipelago, prima che si stabilisse in Italia la colonia calcidese di Cuma e si fondassero le colonie della Grecia continentale nel mezzogiorno della penisola tra l'VIII ed il VII secolo avanti l'èra nostra. Allora impararono gli italici a fare un vasellame di buono impasto, con argilla figulina bene depurata; ed impararono a cuocere questo vasellame nella fornace vera e propria, ed a dipingerlo con ornati geometrici, fatti a colori minerali e resistenti al gran fuoco.

Forse più che le stoviglie, con le quali esercitarono poi i Cumani il loro commercio fra le tribù del Lazio e dell'Etruria, giovarono di esempio per questa innovazione dell'industria e dell'arte italica i vasi apportati dai calcidesi di Eubea, e dai mercanti di Cipro e di Rodi. Di questi prototipi gli oggetti ricuperati negli scavi di Roma, ed esposti dal municipio, offrivano splendidi esempi. Citerò il piccolo gruppo, indicato nel catalogo col numero 4301, che dicesi proveniente dalle necropoli dell'Esquilino; e probabilmente fu rinvenuto nell'area detta *dei puticoli* o nei giardini di Mecenate, gruppo formato con una tazzetta calcidica a zone di ossido di ferro e di manganese, e da un elegante bombilio di arte rodia, ornata a fasce dipinte ed a squame graffite. Oggetti simili, specialmente di arte calcidese e rodia, si ebbero dalle necropoli di Vulci, e furono esposti nella collezione del principe Torlonia; altri si ebbero dalle tombe falische, dalle cornetane e da altri sepolcreti al di qua ed al di là del Tevere.

Un maggiore progresso, specialmente per quanto riguarda l'arte vera e propria, si ebbe allorchè col commercio degli isolani dell'arcipelago si unì il commercio di vasai corinzî, e poscia il commercio dei figuli ateniesi. Non ho visto tra gli oggetti provenienti dagli scavi di Roma ed esposti dal municipio nessun vaso corinzio vero e proprio; ma ne offriva esempi la prossima vetrina del principe Torlonia, composta con bellissimi vasi della necropoli di Vulci. Nondimeno tra le cose presentate dal municipio romano si aveva un saggio assai bello di arte greca pura, nel piccolo gruppo di oggetti compresi sotto il numero 2818, trovato, come si dice nel catalogo, in una tomba in piazza Magnanapoli, al di fuori del recinto dell'età regia. Quivi è un'anforetta, non già di arte etrusca, come erroneamente nel catalogo è stampato, ma senza dubbio di arte greca, anzi certamente di lavoro ateniese, a figure nere su fondo rosso, e riferibile all'età tra il VI e V secolo avanti Cristo.

Con questo commercio delle stoviglie greche, il quale arrecò un miglioramento nella produ-

zione locale delle stoviglie di uso, e diede spinta alla decorazione artistica ed anche all'arte della pittura locale, va congiunta la produzione speciale del bucchero funebre, o del vasellame lavorato espressamente pei morti, in memoria del rito antico, e ad imitazione del primitivo costume, per quanto i nuovi procedimenti tecnici rendessero questa produzione rituale assai più perfetta.

Veramente il bucchero funebre incomincia nell'età in cui non si vedono ancora i primi indizi del vero e proprio commercio ateniese. Questo, almeno fino ad ora, le tombe ci insegnano. In alcuni sepolcri, ricchi di ori fenicii, e di vasi delle officine dell'arcipelago, mostrasi il bucchero funebre assai sottile, e con graffiti che imitano o le zone geometriche dei vasi calcidesi o le fasce con animali e fiori onde andarono celebri le pitture de' vasi di Corinto. Più tardi, quando il commercio de' vasi dipinti e dei bronzi greci fu in maggior voga, allora nell'Etruria prossima a Roma si ebbe il bucchero funebre grave e robusto, colle oinochoe imitanti le oinochoe di bronzo, e coi corredi sistematici, nei quali alcune determinate forme si ripetono costantemente. Ogni morto ha le sue due oinochoe, le sue tazze lisce, le sue tazze ad alto manico ed alto piede, i suoi due poculi, la sua patera. Cessa allora completamente la produzione del bucchero italico, perchè non è più vasellame degli usi della vita.

Di buccheri funebri non mancarono esempi nelle suppellettili delle tombe di Roma; e se ne ebbero saggi tra le cose esposte dal Comune, quantunque nel catalogo non se ne facesse accenno alcuno. Forse questi buccheri furono compresi nel numero 2817, dove si legge di una « collezione di fittili di stile arcaico romano sul tipo laziale, altri ad imitazione dei tipi italo-greci e di importazione dall'Etruria o dall'Italia meridionale », indicazione questa che ha bisogno di molte dilucidazioni.

Ho accennato che il commercio delle stoviglie greche dipinte diede poi origine all'arte della pittura vasculare fra noi. Forse sarà più esatto il dire che i tentativi di questa pittura si ebbero nel tempo che precedette l'introduzione delle prime opere attiche, cioè nel periodo del commercio dei vasi corinzii. Alcune chitre di Caere, ed altri vasi della bassa Etruria lo dimostrano a sufficienza. Vero è che in alcuni di questi vasi, come in quello della Tragliatella o di Artena di Ceriti, si rivela piuttosto l'opera dell'idiota, che lo sforzo di chi ha innanzi agli occhi un oggetto artistico, e si prova ad imitarlo. Ma ora questo discorso allontanerebbe troppo dal soggetto, e conviene andar oltre.

Queste fabbriche locali dei vasi dipinti furono certamente varie; se ne ebbero nella Campania, nell'Apulia, nella Lucania, ed in parecchi siti dell'Etruria, quantunque molto poco intorno ad esse si possa oggi affermare con piena conoscenza. Di una sola possiamo parlare, certi di non cadere in errore, della fabbrica cioè o delle fabbriche di Falerii, che gli ultimi scavi ci hanno rivelate. Gli oggetti che di colà uscirono, oltrechè per lo stile tutto proprio, e per le iscrizioni dialettali che li adornano, si distinguono per la qualità dei mezzi tecnici, ed in singolar modo per l'uso di una terra bianca, adoperata come colore nell'incarnato delle donne, nelle figure di vari animali, ed in quelle parti della pittura ove si voleva ottenere effetto maggiore.

Ma quest'arte falisca, che si ispira all'imitazione delle cose greche, conosciamo finora come se fosse stata trapiantata; ossia ne ammiriamo i lavori assai belli, eseguiti tra la fine del IV ed il principio del III secolo avanti Cristo, senza che per noi si conosca per quali gradi al punto in cui l'ammiriamo si fosse spinta. Da questa altezza nel III secolo decadde rapidamente, perchè, cessato il gusto per la pittura vasculare, si fece strada la moda delle stoviglie a rilievo, imitanti il vasellame di argento.

Questa moda si diffuse da Capua quando la Campania prese in Italia quell'egemonia artistica, che prima era stata esercitata dalla Grecia. Allora vennero in voga i lavori di bassorilievo, a copertura bianca od argentata, e talvolta dipinti a colori. E Falerii, seguendo il gusto del tempo, diede anche a queste produzioni allora ricercate, l'impronta dell'arte propria. Perocchè troviamo su questi vasi argentati falisci delle zone a bianco rilevato, ottenuto con la terra bianca, di cui abbondano le cave del luogo. È quella stessa terra bianca che servì nei tempi vicini a noi per le statuette di Volpato, e serve oggi alla produzione di una terraglia che viene sui mercati nostri dalle fabbriche di Civitacastellana, ed è comprata come merce di Maastricht o di Sarraguemines.

Certo anche Roma ebbe la sua arte dei vasi dipinti come ebbe la sua grande arte nel tempo

stesso in cui le arti maggiori fiorirono e nella Campania e nell'Etruria; della qual cosa ebbe a trattare il chiarissimo Gamurrini, illustrando un raro vaso falisco, rimesso all'aperto nel primo periodo dei nuovi scavi. Ma di questa arte vasaria romana non conosciamo fino ad oggi nessun esempio sicuro; e gli oggetti che restituirono le tombe della città, e che si riferiscono a questo periodo non si saprebbe dire se dalla Campania o dalla prossima Etruria fossero importati. Sono per lo più vasi a vernice nera, del così detto stile etrusco-campano, che si trovano associati a vasetti vitrei variegati, come si vede nel gruppo della suppellettile funebre di una tomba dell'Esquilino, esposto tra le cose del municipio di Roma, e segnato nel catalogo col numero 2821.

Con la produzione di questi vasi di stile campano, dei quali tra le cose esposte del principe Torlonia si ammiravano splendidi saggi (vetrina 49), cessa l'uso del bucchero funebre, e comincia il costume di ricchi corredi funebri di vasi a vernice nera, e di piattinetti col disegno a profilo di una testa di uomo o di una testa muliebre, abbelliti nell'orlo col noto motivo delle onde, piattinetti dei quali sono pieni i sepolcreti della bassa Etruria, e che non mancarono nelle suppellettili delle tombe romane. Tra gli oggetti esposti dal municipio se ne vedeva uno col profilo di una testa di donna, che non si distingue punto dai numerosi piattinetti simili delle tombe falische.

Si passò in tal modo alla produzione comune della merce liscia, a vernice rossastra; produzione che dagli ultimi secoli della repubblica durò fino al basso impero, mentre il lavoro artistico, cessato il costume dei vasi dipinti, diede primieramente i vasi argentati, e quindi i vasi a figure in rilievo policrome, coi quali si preparò la manifestazione più potente dell'arte ceramica nell'evo classico, cioè i lavori delle officine di Arezzo, che fornirono i modelli a tutte le altre manifatture che sulla fine della repubblica andarono a mano mano crescendo nella penisola ed in varie parti di Europa.

Di vasi argentati l'esposizione presentava una serie elegantissima, tratta dalla collezione del comm. Augusto Castellani, e formata di oggetti provenienti dalle tombe del territorio volsiniese (n. 3901-3909). Di vasi aretini ho ricordato in principio i saggi presentati dal cav. Funghini. Di vasellame di altre fabbriche posteriori si vedevano scodelle a rilievi ornamentali, esposti dal signor Agostino Monti di Arcevia. Se la memoria non mi inganna, quelle scodelle, trovate nei rifiuti di fabbrica presso Castelleone di Suasa, potrebbero far fede che anche quivi tra il secondo e terzo secolo dell'impero sorgeva una manifattura.

Dovrei ora dire delle terrecotte ornamentali, usate nei fregi o nei coronamenti dei templi, delle quali bellissimi esempii si ebbero nella mostra. Le vetrine 44 e 45 ne offrivano numerosi pezzi riferibili a vari edificii ed a varie età, appartenenti alla collezione delle antefisse ceretane dei fratelli Iacobini di Genzano, antefisse assai conosciute dagli studiosi. La vetrina 53 ne presentava poi delle bellissime esposte dal municipio di Roma, e provenienti dagli scavi della città. Ma sventuratamente anche qui il catalogo non diede alcuna delle notizie più elementari delle quali nasce vivo il desiderio al cospetto di tante bellezze. Si può dire soltanto che alcuni di questi fregi rimontano al v ed al iv secolo; altri sono certamente del iii secolo avanti Cristo; altri della maestosa arte dell'età augustea. Ma forse tutti i desiderii saranno appagati quando si potrà vedere tutto il materiale archeologico ed artistico degli scavi di Roma esposto convenientemente, e si potrà aver notizia dei dati di fatto che ne accompagnarono la scoperta.

Ho accennato di sopra che gli oggetti esposti dal municipio bastavano da per sè soli a farci riassumere tutta la storia dell'arte nell'evo classico, e con alcuni esempi di produzioni ceramiche rarissime che difficilmente si troverebbero altrove. Intendevo di alludere ad alcuni pezzi sommamente preziosi, esposti nella vetrina 53, e descritti nei numeri 2812 e 2813. Il primo fu trovato, come qui ricorda il catalogo, negli scavi alla villa Wolkonsky nel corrente anno 1889; gli altri due, compresi nel numero 2813, negli scavi in via Montebello il 20 agosto del 1881. Sono lavori di pasta artificiale egizia, lavorati a rilievo o ad incavo, e ricoperti di rivestitura vitrea con mescolanza di ossidi metallici. La indicazione di *mezzamaiolica*, come nel catalogo è detto, è assolutamente sbagliata, perocchè trattasi di procedimento tecnico diverso. Qui apparisce la tradizione dell'antica arte egizia, imitata nelle paste artificiali dei Fenicii; e con molta probabilità siamo alle ultime manifestazioni di quest'arte sulle sponde del Nilo, essendo questi lavori attribuiti al periodo tolemaico. Ma chi voglia saperne di più, può leggere ciò che ampiamente ne scrisse il dott. Dressel negli Annali dell'Istituto. Si avvicinano invece alla mezzamaiolica, almeno per la parte che con-

cerne l'impasto, le stoviglie di argilla figulina comune, coperte di rivestitura vitrea verdognola, delle quali non pochi saggi si ebbero dagli scavi di Roma. Appartengono a vari periodi, e se ne incontrano anche in tombe dei bassi tempi dell'impero.

Lo studio di esse porge argomento ottimo per passare allo studio dell'arte nuova, rappresentata nell'esposizione in tutti i suoi gradi, e con alcuni oggetti da fare invidia ai primi musei di Europa. Ma di quest'arte nuova parlarono dottamente molti, ed anche con nuovi documenti; e però se volessi qui parlarne, forse dovrei solo ripetere ciò che da altri fu detto.

FELICE BARNABEI

LA CASSA DI TERRACINA



U DA poco tempo scoperta fra gli oggetti tenuti in consegna dal Capitolo della cattedrale di Terracina una delle più antiche casse che si conservino, usate come depositi di reliquie, e, dopo le porte di S. Sabina in Roma, che rivelano l'arte del V secolo, il più importante fra gli antichi monumenti di scultura in legno prima del secolo XII, che ci sia rimasto.[1]

Essa ha la semplice forma di un parallelepipedo, e misura metri 1,05 × 0,67 × 0,58. Il legno è di cedro del Libano, scolpito a rilievo piatto sul davanti ed ai fianchi con una serie di rappresentazioni svolte in due ordini e divise da arcate, che sulla parte anteriore sono in numero di dieci, ed in numero di quattro su ciascun fianco. Agli spigoli della cassa, tanto sul davanti che sui fianchi, come a sostegno del doppio ordine d'arcate ed a guisa di lesene, si svolgono, in ogni parte ugualmente, inquadrati da fascie intagliate a squame, intrecci di foglie lobate e seghettate.

Delle cinque arcate dell'ordine superiore, sul davanti della cassa, quella di mezzo è molto più bassa delle altre, perchè sopra doveva starvi la serratura originaria, ora sostituita da un'altra assai rozza.

Gli archi, adorni nell'ordine superiore da un fregio che consta di semplici rette parallelamente intagliate, e nell'ordine inferiore da un fregio a squame, sono a tutto sesto e posano su piedritti adorni pur essi da fregi uguali a quelli degli archi e sostenuti da una base in tutto simile al capitello; il quale è molto sviluppato in altezza e consta di due foglie contrapposte, seghettate ed a costoloni incavati, in mezzo alle quali è intagliato un fiore. Le arcate de' fianchi non hanno segnati i piedritti; ma vi ricorrono tutto intorno, senza interruzione di capitelli e di basi, i due generi di fregi de' quali abbiamo parlato.

Entro alle arcate stanno, molto rozzamente intagliate, ma composte in modo da riempire assai bene gli spazi, le rappresentazioni accennate più sopra:

Sul davanti, entro l'arcata di mezzo dell'ordine inferiore, Adamo coi capelli lunghi e barbuto, ed Eva pur coi capelli lunghi e sciolti, ambedue ignudi, colle mani sulle parti pudende coperte da un fiore che sembra una margherita e sta in luogo della foglia tradizionale, sono in piedi, ai fianchi dell'albero, sul quale è rappresentato un mostro a quattro zampe, con testa umana ed ali d'uccello; certamente il demonio.

Nell'arcata prossima, alla destra di Adamo, una figura umana, ma con in testa le corna e le

[1] Il coperchio è rifatto; fu levata alla cassa la serratura originaria nel mezzo, e ne furono tolte con gravi guasti altre due, ch'erano state posteriormente apposte ai lati della prima. Nelle parti inferiori, e propriamente sul davanti, nel penultimo pilastrino a destra di chi guarda, la cassa è consumata dai tarli, e tarlata lo è anche nella parete di fianco, pure a destra ed al basso: in generale però essa può dirsi in buono stato di conservazione.

orecchie animalesche, vestita d'una tunica villosa legata alla cintola, combatte colla spada sguainata contro un leone ritto sulle zampe posteriori, mentre è morsa alle zampe da una specie di orso, ai fianchi da un serpe, alla testa da un uccello; entro l'altra arcata alla sinistra di questa, un uomo barbuto e coi capelli lunghi lancia un dardo nella bocca d'un animale (cinghiale?) che s'avventa contro di lui, mentre sotto un cane (?) par che difenda l'uomo, e sopra tutti sta un ippogrifo alato.

Nell'arcata a sinistra d'Eva, un uomo barbuto coi capelli lunghi sta a cavallo d'un ippogrifo e tiene in mano, alzato, un fascio di spighe, che son beccate da un uccello (pavone?): nell'arcata prossima un uomo barbuto sta per piantare la lancia su d'un serpente, mentre sopra anche un'aquila combatte coi serpenti.

Passando all'ordine superiore, nell'arcata prima a sinistra di chi guarda, un centauro dal volto imberbe e di prospetto impugna colla destra una spada e sta sopra ad un cavallo già inginocchiato sulle gambe dinanzi. Quindi un uomo imberbe a cavallo calpesta un leone e sta per immergergli entro la bocca una lancia; mentre nell'arcata di mezzo, sotto alla serratura, un'aquila è in lotta con un serpente. Entro l'arcata seguente un uomo barbuto, anch'esso come l'altro a cavallo, ma rivolto dalla parte opposta, immerge la lancia entro la bocca d'un orso già stramazzato colle gambe dinanzi. Nell'ultima arcata a destra di chi guarda, un centauro, rivolto di fronte all'altro descritto, ma col volto barbato e di profilo, sta sopra ad un bue già a terra coi ginocchi anteriori, ed impugna e tiene alta colla sinistra una spada. Il bue è anche morso da un cane.

Sul fianco destro, un quadrupede con capo umano e con la coda che termina in una testa d'animale, è morso da un serpente, mentre è sopra ad un bue già piegato sulle ginocchia anteriori e morso esso pure sulla schiena da un lupo (?) e sul capo da un altro serpente.

Un cervo ha sotto di sè un serpente che si volge per morderlo, e vi sta sopra un'aquila in atto di ferirlo col rostro.

Un uomo con lunghi capelli e lunga barba lotta con un leone, tenendo nella destra alzata la spada, mentre un serpe lo morde, e sotto al leone sta un uccello accovacciato senza nessuna azione.

Un orso, cui un lupo (?) morde la schiena, sta sopra ad un cinghiale, addentato esso pure sul dorso da un cane, in atto di colpirlo sul capo colle zanne.

Sul fianco sinistro, un ippogrifo è sopra ad un leone, cui pure un cane dà noia.

Un'aquila è in lotta con un serpente, mentre anche nella parte inferiore un serpe è alla prese con un cavallo.

Ad una specie di cammello sta sopra un leone che lo azzanna sulla cervice, mentre un'altra bestia gli morde la schiena.

Un orso è sopra ad una chimera (?) con coda dalla testa di serpe, che è pur morsa sul petto da un serpente.

Tali sono le rappresentazioni intagliate nella nostra cassa, le quali, non v'ha dubbio, devono significare la lotta nella vita umana tra i vizii e le virtù, tra l'uomo e le sue passioni, effetto del peccato originale che ha la sua causa nell'obbedienza prestata al demonio da Adamo ed Eva, figurati appunto sotto all'albero della scienza del bene e del male, tra le composizioni descritte.

Ciascun animale, ciascuna pianta, ciascun essere animato ed inanimato, specialmente se ricordato nella Bibbia, aveva assunto pei Cristiani uno o più significati simbolici. Abituati i Cristiani fin da principio a considerare il vecchio testamento come figura e preparazione del nuovo, ed a ritrovare nei fatti ivi narrati, non già semplicemente il senso letterale, ma quello recondito ed ideale che potevano trarne in rapporto colla nuova fede, così che anche le rappresentazioni di fatti biblici dipinte e scolpite non espressero per lungo tempo se non che simbolicamente ciò che essi, incapaci la maggior parte di leggere ne' libri, dovevano credere e sperare, erano in breve arrivati a tal punto che ciascun passo della Bibbia, ciascuna frase, e quasi ciascuna parola, erano dai Padri commentate.

Quindi, e ciò specialmente per opera dei Padri Alessandrini, iniziati al gnosticismo ed alle dottrine della scuola d'Alessandria, per le quali la natura non era considerata come nuda sostanza, ma come un complesso di cose aventi ciascuna in sè nascoste virtù e forze che le generavano e le movevano, mentre le rendevano atte a muovere ed a generare altre cose, ne nascevano pei Cri-

stiani tutte quelle interpretazioni secondo il concetto divino e spesso dedotte dalle sacre pagine, tutte quelle applicazioni alla vita ed alle credenze della nuova fede, dei modi di agire e dei caratteri propri d'ogni animale, d'ogni pianta, d'ogni minerale, notati nello *Hexaemeron*, oppur anche ricavati dai trattati di storia naturale e dalle credenze comuni.

Per ciò anche nella teologia cristiana si mantennero i così detti *Physiologi*, che, derivati dalla scienza antica e incominciati a comparire nel cristianesimo fin da' suoi primi tempi, si conservarono nell'Oriente e nell'Occidente attraverso a tutto il medio evo, dando pure origine a quelle serie di rappresentazioni che troviamo scolpite sulle facciate e sui capitelli delle chiese romaniche, come anche sulla nostra cassa di Terracina. Nella quale io credo fatica sprecata quella di ricercare il senso simbolico di ciascuna rappresentazione, essendo molto difficile il determinarlo, per la ragione che ciascun animale, secondo i *Bestiarii* dei *Physiologi*, [1] ne aveva diversi, disparati e contradditorii a seconda del punto di vista dal quale esso era giudicato e dei paragoni biblici a



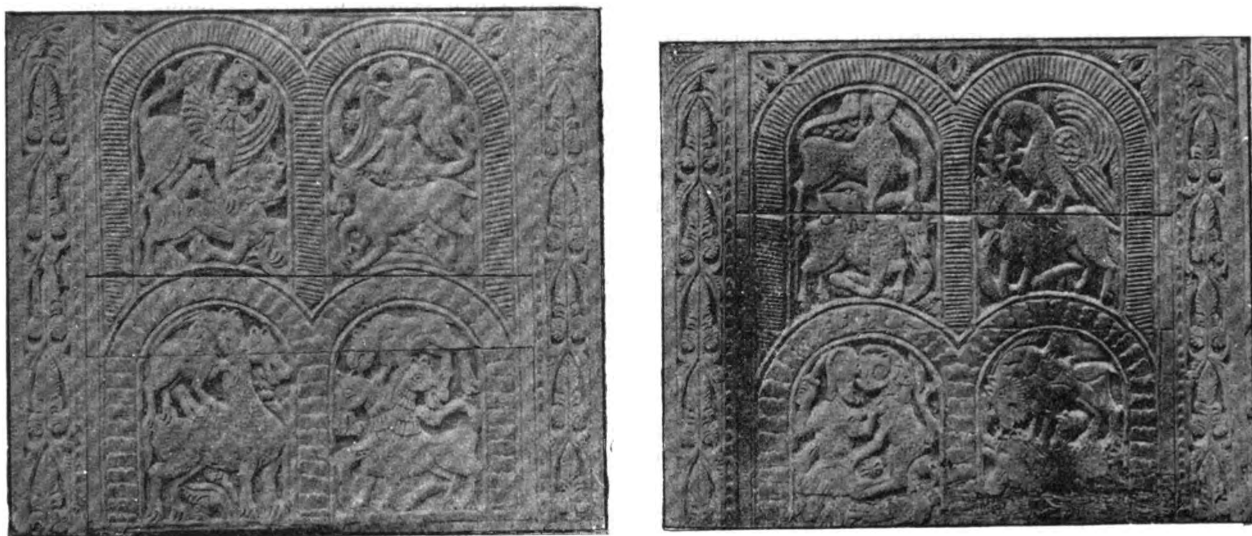
CASSA DI TERRACINA
(Parete di fronte)

cui serviva. È bensì interessante e curioso l'osservare come nel principio d'ogni civiltà, e nelle imperfette civiltà primitive, fosse largo l'uso delle rappresentazioni animalesche e specialmente de' mostri creati dalla fantasia; cosicchè mentre noi troviamo figure e lotte di animali e di mostri, e d'uomini con animali nell'arte caldaica e nell'assira e nella fenicia; vediamo, anche per influsso dell'arte orientale, assai sviluppati, sì in Grecia come in Italia, specialmente nelle pitture de' vasi primitivi, gli stessi soggetti e le lotte di Ercole e degli altri eroi contro mostri de' quali devono riuscir vincitori. E le figure e le lotte di tali mostri, come quelle degli animali quali sono in in natura, si perpetuarono nell'arte, andarono soltanto perdendo del loro carattere simbolico, e nelle epoche più splendide della civiltà europea tanto antica quanto cristiana le loro forme servirono a semplice scopo d'ornamento.

[1] Chi volesse avere una nozione più completa di questo simbolismo esamini specialmente i *Mélanges* (Voll.i II, III e IV) e i *Nouveaux Mélanges (Curiosités myster.*, pag. 106 e segg.) pubblicati dai Sigg. CAHIER et MARTIN: *Le Bestiaire divin* etc.. pubblicato da HIPPEAU (Caen, 1852): lo *Spicilegium Solesmense* del Cardinale PITRA (Vol. III): il *Physiologus en grec vulgair* di LEGRAND et GIDEL (Paris 1873) — : il *Physiologus des Leonardo da Vinci* di SPRINGER (*Berichte* della R.e Accademia di Sassonia, 1884, pag. 244 e segg.): la notizia del RIEMANN. (*Bulletin de Correspondence hellénique*, 1887, pag, 262), ecc.

Nella nostra cassa trovansi mostri alati con la testa umana, come quello sull'albero nella rappresentazione del peccato originale, figura del demonio certamente derivata dalle credenze e dall'arte orientale, dove pure furono imaginate fiere con testa umana e mostri alati, quali figure dei geni malefici; trovansi ippogrifi alati, centauri, chimere colle code serpentine e figure umane colle corna sul capo [1], oltre a tutti gli altri animali esistenti in natura, che vi abbiamo notato: una collezione insomma di fiere e di mostri fantastici tutti in movimento ed in lotta tra loro e cogli uomini, lasciata in retaggio dall'arte classica, e specialmente da quella orientale.

Poichè specialmente fino al duodecimo secolo l'Oriente non cessò mai, non solo d'imporre le sue idee all'Europa occidentale, ma anche i suoi costumi e la sua arte. Pure in pieno medio evo l'Europa non cessava di pagare all'Oriente un'imposta di lusso molto onerosa, come si può veramente riconoscere anche da tutti gli oggetti orientali e dalle stoffe che di quel tempo ancora ci restano. Era perciò naturale che nella completa decadenza dell'arte ornamentale greco-romana,



CASSA DI TERRACINA

(Pareti laterali)

l'arte ornamentale dell'Oriente, che fin dall'antichità aveva mantenuto il suo stile convenzionale, come più facile ad essere imitata, avesse il disopra anche nell'Occidente; e le prove ci possono esser date anche dalla cassa di Terracina.

[1] Io non so d'alcun altro esempio dei primitivi tempi cristiani e del pieno medio evo, in cui il demonio tentatore di Adamo ed Eva sia rappresentato in altra forma da quella d'un vero e proprio serpente, quale trovasi nelle stesse composizioni scolpite sui sarcofagi e in generale figurate nel medio evo. Forse l'identificazione del *serpens* col *draco* e la voce umana accordata nella Bibbia al demonio tentatore contribuirono a dar quell'imagine al mostro descritto. Molti sono gli esempi nell'arte del Rinascimento in cui il serpente tentatore mostrasi con faccia umana. — Mostri con sola testa umana, cioè specie di centauri senza braccia, trovansi tra le sculture del S. Michele di Pavia, e così spesso incontriamo anche le sfingi alate, molto in uso nell'arte antica in generale.

Pure nel fianco destro della nostra cassa abbiamo un quadrupede con faccia umana; ma questo ha di più una coda terminante in una testa di drago; ricordo certissimo degli antichi genî della religione caldaica, quali incontransi ancora in qualche antichissimo cilindro caldeo (Cfr. p. es. la fig. 332 nell'*Histoire de l'Art dans l'antiquité* di Perrot e Chipiez, Vol. II, nella quale varie specie di mostri sono rappresentate). Animali con code serpentine ne troviamo spesso nelle antichità caldaico-assire (Vedi per es. in Perrot, *op. cit.*, vol. II,° fig. 162).

Ippogrifi alati, cavalli alati, grifoni alati, leoni ecc., rappresentati nell'arte antica caldaico-assira, e nella persiana (Cfr. p. es. Perrot e Chipiez, *op. cit.* Vol. II,° figg. 279 e 280 ecc.) sono usati come motivo ornamen-

Le figure umane intagliate nella nostra cassa rammentano specialmente quelle incise negli antichissimi cilindri caldaico-assiri. Così noi vediamo, come ne' detti cilindri e come pure in molte sculture persiane, volti lunghi dalla barba lunga ed a punta, coi capelli lunghi terminanti a ciocca sulle spalle; tuniche corte come quelle de' guerrieri assiri, legate alla cintola, ed atteggiamenti di lotta ripetuti sempre nello stesso modo e perfettamente identici a quelli delle sculture o delle stoffe caldaico-assire e fenicie; di profilo il volto, di prospetto il busto; l'un braccio alzato con in pugno la spada, l'altro in atto di afferrare la belva, sempre nel momento d'uccidere non mai d'avere ucciso. [1]

Come sulle stoffe pervenuteci dall'Oriente, e come per conseguenza nell'arte antica orientale, anche nella nostra cassa troviamo intagliati secondo una certa convenzione, le penne ed i peli degli animali: quelli della criniera dei leoni sono a ciocche arricciate all'estremità, quali per esempio si incontrano su d'un vaso persiano, forse del IV secolo, posseduto dal Gabinetto delle Medaglie a Parigi, e per l'arte antica, sur un leone in legno ora nel Louvre; i peli degli orsi sono incisi a ciocche rotondeggianti e simmetricamente disposte: i peli minuti degli altri animali sono a stellette eseguite col punzone: le ali, come al solito, terminano con penne lunghe a linee quasi parallele. Il modo di porre un'ala davanti al corpo dell'animale figurato di fianco, è del tutto orientale; così hanno carattere prettamente orientale, e specialmente persiano, tanto antico quanto medioevale, quei fogliami ovoidali, seghettati ed a costole simmetricamente intagliate, che ornano le lesene ai fianchi e i timpani fra arco ed arco della nostra cassa, come in alcuni capitelli antichi trovati ad Ispahan, come sul vaso d'argento del Cabinetto delle Medaglie già citato, come su alcune stoffe e su altri prodotti artistici venuti a noi dall'Oriente nel medio evo, in cui si ravvisa lo stesso riflesso dell'arte antica orientale, riflesso che si trova pure spiccato negli ornati bellissimi de' codici miniati bisantini.

Del resto, non è soltanto nella nostra cassa che tanto i peli della criniera de' leoni, quanto le ali convenzionalmente intagliate degli uccelli, e il tipo del fogliame ecc., dimostrino l'influsso

tale dall'arte greco-romana; si mantengono, come nell'antichità, nell'arte orientale del medio-evo, e di là ripassano nell'arte cristiana dell'Europa occidentale specialmente per l'importazione di stoffe ricchissime e d'altri oggetti orientali; così, oltre che nella nostra cassa, troviamo pure grifoni alati tra le sculture delle nostre chiese romaniche, come in un capitello dell'atrio ed in un altro della prima travata in S. Ambrogio a Milano, e in S. Pietro a Civate e nel pluteo di Sigualdo esistente nel battistero di Cividale (762–776), e in un bassorilievo dell'esterno della cattedrale d'Atene (sec. VIII) ecc. In questi due ultimi esempi si scorge netto anche il concetto simbolico, perchè stanno ai fianchi dell'albero della vita come appunto nelle rappresentazioni orientali dei leoni o d'altri animali e mostri ai fianchi dell'*Hom*, (albero sacro), o di una colonna che lo simboleggia, tanto nei monumenti antichi, quanto nelle stoffe orientali del medio evo.

Ognuno sa quanta importanza abbiano nella mitologia e nell'arte classica i centauri; anch'essi però sono d'importazione orientale. Ci è p. es. pervenuta una bellissima scultura assira d'un centauro con il corpo di leone e il torso, le braccia e la testa umani (Cfr. PERROT nell'*op. cit.*, Vol. II,° fig. 278). Il centauro fu nel medio evo confuso talvolta col minotauro. Nel *veterum gnosticorum physiologus* (PITRA, *Spicilegium Solesmense*, III,° pag. 350) è parola di sirene e di onocentauri; probabilmente adunque anche nel medio evo, piuttosto che dalle idee e dall'arte classica, queste imagini ebbero nuovo sviluppo dalle tradizioni della religione e dell'arte orientale. Il ch.° comm. G. B. De Rossi nel suo magistrale lavoro intorno alla *Capsella africana*, donata a Leone XIII dal Card. Lavigerie, (Roma, 1889), parla con la nota competenza ed erudizione intorno ai centauri nell'arte cristiana, ed indica come il primo esempio, quello scolpito molto probabilmente nel sesto secolo nella distrutta chiesa africana ove si scoprì la capsella. Certamente, sebbene ci manchino gli esempi, le imagini di questi mostri devono essere state spesso rappresentate eziandio nel medio evo, quando già oltre a quella citata dal ch.° De Rossi, ed alle altre della nostra cassa, ne troviamo di più antiche dell'XI secolo come quella d'un capitello nell'atrio di S. Ambrogio a Milano (centauro con un corno in mano. Cfr. DARTEIN - *Architecture Lombarde*, pl. 43, fig. VII[a]).

Una chimera inseguita da un gallo e da un leone è rappresentata anche nella sedia di S. Ambrogio a Milano. Ivi significherebbe il demonio.

Simili figure umane colle corna sul capo vedasi anche in un antichissimo cilindro caldaico riprodotto dal PERROT (op. cit., vol. II,° fig. 333). Nell'arte caldaico assira trovansi pure figure umane con teste d'animali (Cfr. PERROT, op. cit., fig. 343; cilindro assiro), le quali mi fan ricordare gli evangelisti rappresentati talvolta nel medio evo col corpo d'uomo e col capo di quegli animali che li simboleggiano.

[1] Cfr. PERROT *op. cit.*, Vol II, figg. 283, 286, 449 ecc.; Vol. III, figg. 449, 470 ecc.

dell'arte orientale nel suo ritorno alle antiche forme ed all'antico stile: tale influsso insieme cogli elementi imbarbariti dell'arte classica greco-romana, è pure spiccato negli ornati delle arcate e dei capitelli ecc. delle nostre chiese romaniche, in tutte quelle rappresentazioni animalesche di cui abbiamo parlato, in quegli intrecci di fogliame rotondeggiante, seghettato e con costole simmetricamente disposte, che formano poi il carattere principale degli ornati francesi specialmente fino al secolo XIII.

Nella nostra cassa però l'elemento orientale vi è predominante, specialmente ove anche si consideri il genere delle cose espresse e l'unità del concetto, evidente più che in nessun altro monumento, quello della *lotta tra il bene ed il male*, tra i vizii e le virtù, come nel dualismo delle religioni d'Oriente e particolarmente della persiana. Dove tuttavia non saprei trovare il carattere dell'arte venutaci dall'Oriente, ma piuttosto locale, di Roma e dei suoi dintorni, nell' VIII e non più oltre del IX secolo, è negli ornamenti de' pilastri e degli archi che, nella maniera stessa usata sui sarcofagi incominciando particolarmente dal secolo IV, incorniciano quasi le rappresentazioni descritte. Nell'ordine superiore infatti troviamo quelle strie rettilinee entro strette fascie, come sui pilastrini scolpiti nel pluteo di S. Agnese fuori le mura, e meglio sugli archetti e pilastri della bocca di pozzo esistente nel palazzo del Ministero d'Agricoltura: monumenti ambedue della fine del secolo VIII.

Per le considerazioni esposte, e tenuto pur conto della rozzezza del lavoro, mentre il legno impiegato è il cedro del Libano e la destinazione della cassa non era ad un uso comune, io rimango convinto ch'essa non sia che una copia abbastanza libera eseguita non anteriormente all'VIII nè posteriormente alla fine del secolo IX da un artista locale, d'un'altra cassa lavorata di certo in Oriente e venuta in Italia per mezzo de' bizantini che ancora nel IX secolo dominavano la Puglia e la Calabria, o per mezzo di Amalfi che diveniva ricca col fornire all'Europa i prodotti e le manifatture dell'Asia, da cui naturalmente era venuta anche la materia prima, cioè il cedro del Libano.

NATALE BALDORIA

NUOVI DOCUMENTI

Documenti inediti relativi a Raffaello d' Urbino. [1]

Credito di Raffaello contro Valerio Porcari. Nelle *Lettere romane di Momo* (Girolamo Amati), [2] fu pubblicato un istromento con cui Raffaello, il giorno 8 novembre 1515, comprava dall' architetto Pierino de' Gennari da Caravaggio, per duecento ducati, una casa situata in Borgo, che aveva innanzi la via Sistina, a un lato i beni del venditore, e a due lati i beni d'Antonio e Valerio Porcari. Raffaello, che si trovava a Firenze con Leon X, era rappresentato da Baverio Carocci da Parma (il Baviera) e testimoni furono Marcantonio Raimondi e Gianfrancesco di Lorenzo fiorentino (da Sangallo ?). La casa era gravata d'una corrisposta di cinque carlini e del diritto di ricompra a favore dei fratelli Porcari.

Questi Porcari erano conosciutissimi a corte. Camillo che, latinizzato il nome, era detto Camillo Porzio (da non doversi confondere, come han fatto il Tiraboschi ed altri, collo scrittore napoletano autore della *Storia della Congiura dei Baroni*) canonico vaticano e poi vescovo di Teramo, professava retorica nello Studio di Roma, e dal Bembo e da tutti gl'intelligenti erano ammirate le sue orazioni latine. Di Antonio e Valerio ci è nota la straordinaria somiglianza, per cui si scambiavano l'uno per l'altro. Il card. Bibiena nell'Argomento della sua *Calandra*, così giustificava lo scambio di Lidio e Santilla: « il che credere dovete, perchè, lasciando molti esempi che adducere vi si potriano, bastar vi deve quel degli due di sangue e di virtù nobilissimi fratelli Romani, Antonio e Valerio Porcari, si consimili ch'ognora da tutta Roma è preso l'uno per l'altro ».

Fin dal secolo precedente possedevano i Porcari, presso la *Meta*, una grande area, dov' era una fornace di mattoni, che si estendeva da via Sistina (Borgo S. Angelo) fin dietro alla chiesa di S. Giacomo Scossacavalli [1] tra il palazzo del card. Adriano (Torlonia) e l'odierna chiesa e convento della Traspontina, e forse in più larghi confini. Alessandro VI, nel 1499, tagliò in mezzo l'area dei Porcari per aprire la via Alessandrina (Borgo Nuovo) e allora vi sorsero case ai due lati. Un casone enorme e mostruoso, di recente costruito, occupa ora l'area fra il palazzo Torlonia e la Traspontina, e il Borgo Nuovo e Sant' Angelo. [2]

Lo stesso sig. Amati pubblicava nello stesso scritto l'obbligazione che segue:

« a di' 23 de maggio 1516

« Io Valerio Porcharo me contento et per la presente do potesta et facolta alla signoria di messer Pietro Bembo secretario di Nostro Signore et a messer Antonio Maria Daynerio et a maestro Antonio da San Marino che possano levare da lo prezzo de la locatione che io farò a messer Raphaele da Urbino insino in la summa de fiorini milli romani, pocho o assai quanto a ciascuno de li prenominati piacera, dummodo non se exceda la somma dicta; computatoce etiam tutto quello che tanto io quanto alcun altro de miei fratelli lassassi (?) a dicto messer Raphaele: pacandoce imperò lui el medesimo che li altri che locarono da noi su la medesima strada Alexandrina, tanto da un lato quanto da l' altro.

« Et quando miei fratelli non se contentassino, voglio che similmente habbiano potesta de cassarli quanto li piacera insino in dicta summa como di sopra, da sconputarnelo in la pensione et risposta in la parte mia. » [3]

[1] Vedi sopra a pag. 35.

[2] Roma, tip. Barbera, 1872. p. 7.

[1] ADINOLFI *La portica di S. Pietro*. (Roma 1859) pagg. 83. 155. 229.

[2] Il sig. Amati afferma che la casa comprata da Raffaello è *senza dubbio al mondo* quella dei fratelli Modetti in Borgo sant'Angelo, segnata coi numeri 129-134, e che l'ingresso dell'abitazione (?) di Raffaello era il 134. Egli ha però dimenticato di accennar le ragioni per cui non se ne può dubitare. E neppure c'è alcuna ragione per credere, com' egli afferma, che Raffaello comprasse la casa per metterci i suoi scolari.

[3] Il sig. Amati non indica donde abbia tolto il documento, nè il nome del notaio. L'interpretazione da esso data all'obbligazione, che cioè non accordandosi il Porcari con Raffaello sulla cifra della pigione, quegli se ne rimettesse all'arbitrio

Da questo documento risulta che i fratelli Porcari erano debitori verso Raffaello d'una somma non determinata, che non oltrepassava ad ogni modo i mille fiorini; ed essendo Valerio Porcari sul punto di dare a pigione a Raffaello una casa sulla via Alessandrina, acconsentiva che il Bembo e gli altri due stabilissero la somma del credito di Raffaello, e lo togliessero dal prezzo della pigione.

I nuovi documenti che pubblico si collegano a questo; ma per la loro piena intelligenza ci manca un qualche documento. La locazione non sappiamo se avesse luogo: risulta però che il credito di Raffaello fu determinato in 115 ducati, a cui s'aggiunsero cinque ducati di spese. Antonio Maria Daynerio, Cameriere del Papa, si era fatto mallevadore per Valerio Porcari; ma nel settembre del 1517 appressandosi la data prescritta al pagamento, e non avendo nè il Porcari nè il Daynerio disponibile quella somma, Pietro Bembo, per far loro cosa grata, sborsava nelle mani di Raffaello i 120 ducati.

(Archivio Comunale notarile e storico di Roma. Ex libr. XXVII Instrum. Scriptor. Arch. R. C. f. 173r).

« Rome in palatio apostolico in camera infrascripti R.di domini Petri Bembi etc. anno 1517. Indictione V.ta die XXIIII Septembris pontificatus S.mi domini nostri pape Leonis X anno quinto. Constitutus etc. nobilis vir dominus Valerius de Porcariis civis romanus asserens se esse debitorem ac teneri Ven.li viro domino Raffaeli (sic) de urbino in summa centum quindecim ducatorum auri largorum principalium nec non quinque ducatorum auri de camera expensarum desuper factarum pro ut per alia acta seu Instrumenta asseruit constare, pro quorum ducatorum solutione fideiussionem prestiterat R.dus dominus Antonius Maria Dainerius mutinensis S. d. n. pape Camerarius tempus solutionis instare (sic), qua propter R.dus dominus Petrus Bembus S. d. n. pape secretarius presens ibidem, volens tam domino Valerio debitori, quam R.do domino Antonio fideiussori prefatis gratiam facere, promisit solvere, seu solvit dictos centum quindecim ducatos principales ac quinque expensarum huiusmodi prefato domino Raffaeli de urbino nomine dicti domini Valerii de Porcariis, quocirca non vi dolo metu fraude etc. gratis libere et sponte ac in veritate recognovit confessus (sic) se constituit de solutione predicta per R. d. Petrum Bembum dicto domino Raphaeli facienda nomine quo supra se teneri et obligatum fore pro dicta summa centum quindecim ducatorum principalium et quinque expensarum huiusmodi eidem R.do d. Petro Bembo presenti et acceptanti eidem domino Valerio ratione veri boni et amicabilis mutui, ut premittitur, mutuatorum ac eius nomine dicto Raffaeli solutorum, quos quidem ducatos principales et expensas dictus dominus Valerius debitor promisit solvere et de eisdem satisfacere prefato domino Petro Bembo creditori ut supra stipulanti et recipienti seu eius legitimo procuratori in eventum solutionis predicte a die presentium date computando usque ad unum annum proxime sequentem una cum omnibus damdis (sic) et expensis et interesse que prefatus R.dus dominus Petrus Bembus creditor ob moram etc. Super quibus damdis etc. pro quibus omnibus etc. in forma Camere apostolice ypotecavit et obligavit nec non se ipsum etc. per quarum quidem etc. preterea etc. et ibidem et incontinenti etc. et generaliter etc. pro quorum omnium etc. de et super quibus etc. Acta fuerunt etc. ut supra, presentibus ibidem honorabilibus viris dominis D: Stefano de Iusbertis clerico ferrariense ac Petro Lupi de Avilla clerico abulen. testibus etc.

« Ferdinandus Alfonsus de Ferrera not.

« P — S. de Vannutiis — De Parisio. »

Nello stesso giorno, con separato istromento, Valerio Porcari, riconoscendosi debitore verso il Bembo di quella somma, lo autorizzava ad esigere le pigioni d'una sua casa in via Alessandrina, finchè il debito non fosse saldato.

(Archivio Comunale notarile e storico di Roma. (Ex Libr. XXVII Instr.-Scriptor. Arch. R. C. f.° 173 v).

« Rome in infrascriptis domibus anno 1517 Indictione V.ta die XXIIII.a mensis septembris pontificatus s. d. n. pape anno quinto constitutus etc. nobilis vir dominus Valerius de Porcariis Civis romanus asseruit quod cum ipse teneretur et obligatus fuerit R.do d. Petro Bembo s. d. n. pape secretario in summa centum et quindecim ducatorum largorum in una et quinque ducatorum de camera in alia manibus Vene.li viro domino Raffaeli de urbino eius nomine solutorum prout in quodam obligationis Instrumento per me infrascriptum notarium confecto plenius continetur, ut prefatus R.dus dominus Petrus Bembus citius de dictis summis satisfactus fiat consignat eidem domino Petro Bembo absenti tanquam presenti ac eius nomine domino Nicolao Bruno clerico messinen. eiusdem R.di domini ut asseruit factori seu procuratori fructus, redditus et pensiones huius sue presentis domus defalgandos et deducendos prout dicte domus pensiones perceperit respective a predictis summis donec prefatus dominus Petrus Bembus plene et cum effectu de eisdem summis satisfactus sit, que quidem domus posita est in Regione Pontis in burgo Sancti Petri in via Alexandrina nuncupata, cui a duobus lateribus sunt bona et res dicti Valerii et fratrum suorum et ante et retro ipsam sunt vie publice nec non ibidem et statim et incontinenti dedit dicto domino Nicolao, nomine quo supra potestatem exigendi, recipiendi et recuperandi pensiones predicte domus a die prima octobris proxime sequentis ab infrascriptis personis pro locationis dicte domus pensione pendentibus iam scripturis locationis per eundem dominum Valerium eisdem personis facte, ac etiam potestatem dictam domum

del Bembo, del Daynerio e d'Antonio da San Marino, è contradetta dalla lettura del documento stesso. Se Raffaello doveva pagar quanto gli altri che avevano a pigione case de' Porcari sulla stessa via, non c'era luogo a ridurre il prezzo, non ancora stabilito. La somma di mille fiorini, o meno, doveva esser levata dal prezzo dopo fatta la locazione, « da lo prezzo de la locatione che io farò », e quindi per titolo diverso.

aliis personis locandi, si ei videbitur, scripturasque desuper faciendi donec prefatus dominus Petrus Bembus satisfactus sit ut supra, ibidemque statim et incontinenti domina Ursulina uxor Sigismundi Simiceli de Mutina superiorem partem domus inhabitans ac domina Maria Greca inferiorem domus partem inhabitans, rogatu et iussu dicti domini Valerii dixerunt, promiserunt et contente fuerunt respondere de pensionibus per eas pro locatione dictarum domuum pretium domino Valerio solvendis a predicta die Octobris dicto domino Nicolao cum scripturis predictis et facere prout dictus dominus Valerius eis tunc dicebat, rogabat et iubebat et insuper idem dominus Valerius ad firmiorem cautelam iuravit dictam domum et fructus seu pensiones sibi pertinere velleque ut dictus dominus Nicolaus nomine quo supra perciperet dictos fructus seu pensiones quousque etc. ut supra et antea non revocare per se vel alium seu alios, super quibus etc. Acta fuerunt ubi supra presentibus venerabili viro domino Io. Stefano de Gusbertis clerico ferrariense et discretis viris dominis Io: Scarbellino et Petro de Milano etiam Scarbellino laycis testibus qui premissis omnibus dum gererentur prout narrata sunt interfuerunt.

« Ferdinandus Alfonsus de Ferrera Not.

« P — S. de Vannutiis — De Parisio »

In tutti questi documenti non è fatto alcun cenno del titolo per cui Raffaello era creditore dei fratelli Porcari, e specialmente di Valerio.

È probabile che il credito derivasse da opera prestata da Raffaello ai Porcari, sia come architetto (ci attesta il Vasari ch'egli diede disegni d'architettura *in Borgo a più case*), sia come pittore. Molte erano nei Borghi le case ornate di chiaroscuri a graffito di cui ci resta memoria, e una di queste rimane ancora a fianco della chiesa della Traspontina, nel vicolo del Campanile, appunto nell'area appartenuta un tempo ai Porcari. Lo stemma sul portone è stato scalpellato, e però non sappiamo se i Porcari la edificassero o altri a cui essi avessero venduto l'area. Un fregio coi leoni gli anelli e le penne, che ricorda assai da vicino quello di S. Maria della Navicella eseguito dagli scolari di Raffaello, assegna il graffito al pontificato di Leon X. Negli spazi di mezzo tra le due finestre del primo e del secondo piano è rappresentata in due quadri la storia d'Argo: in quello di sopra si vede seduto il pastore dormente, mentre accanto a lui pascolano le vacche; in quello di sotto, Mercurio colla spada sollevata si getta sul pastore che dorme. Gli spazi laterali sono riempiti nel primo piano con figure di re Daci prigionieri, e nel secondo con due figure femminili, che dagli attributi si ravvisano per l'estate e la primavera.

Quantunque i graffiti sieno assai guasti da recente restauro, le composizioni però, che possono vedersi riprodotte in tre tavole nella raccolta di E. Maccari, *I graffiti delle case di Roma*, li rivelano di scuola raffaellesca. È possibile che a quelli o ad altri graffiti non più esistenti, eseguiti forse dagli scolari su disegni del maestro, si riferisca il debito di Valerio Porcari, sul quale del resto è da attendere che nuovi documenti vengano a fare un po' di luce.

È notevole ne' due documenti ora pubblicati il titolo di *venerabilis vir*, titolo ecclesiastico che forse spettava a Raffaello pel suo ufficio di *cubicularius*. Come pure, nell'atto pubblicato dal Bertolotti [1] (15 maggio 1518) con cui Raffaello comprava una vigna, è notevole il titolo che gli vien dato di *nobilis vir*.

La casa di Raffaello. Quantunque sul luogo della casa di Raffaello non possa oramai cader dubbio, non credo inutile aggiungere un documento, già pubblicato, ma sfuggito alle mie ricerche. [2]

Nel R. Archivio di Stato in Roma è un registro dei Mastri di strada del 1518, con questo titolo: « Iectito della chiavica del R.mo Cardinale de Ragona nella strada vecchia del borgo, ordinato per li nobili homini M.o Bartolomeo della Valle et M.o Raimondo de Capo de ferro, Maestri di strada nell'anno 1518. »

Dalla piazza d'Aragona a San Pietro, per la *strada vecchia, a man dritta*, sono indicate in quest'ordine le case soggette a contributo pei lavori della chiavica:

« La casa de Raphaelle de Urbino con cinque botteghe ducati 12.

« La casa nel cantone de m. Jacomo della ruere, habita sotto M.o Benedecto sartore, de sopra M.a Stefania, scudi 6.

« La casa acanto de M.o Tomasso barbiere habita lui, ducat. 8.

« La casa acanto de M.a Paolina moglie fu de M.o Filippo spitiale, tene Anselmo tavernaro de sotto e de sopra M.a Dionora, scudi 9.

« Tre case del R.o Cardinale de Ancona, una tene M.o Pietro sartore, e l'altre doi tene il card. per suo uso, duc. 8. »

Seguono le altre case fino a San Pietro.

Questo documento sarebbe bastato a determinare il luogo del palazzo di Raffaello, se si fosse conosciuto qual'era la piazza del cardinal d'Aragona. Ho già dimostrato in altri miei scritti che la piazza denominata oggi di S. Giacomo Scossacavalli, prendeva il nome del cardinale che abitava il palazzo della Rovere, oggi de' Penitenzieri; e perciò fu detta piazza del card. Della Rovere, del card. Salviati, del card. Madruccio ecc.

Nel 1518 abitava nel palazzo già da parecchi anni il card. Luigi d'Aragona, nepote di Ferdinando I re d'Aragona e pronipote di Alfonso I re di Napoli. [3] La piazza d'Aragona era dunque la piazza di San Giacomo Scossacavalli. La prima casa nella strada vecchia (Borgo Vecchio) a man dritta era quella di Raffaello, che corrisponde appunto al palazzo dei Convertendi. Dopo alcune casette, s'incontrano le case del card. d'Ancona,

[1] *Artisti Urbinati in Roma prima del secolo XVIII.* Urbino, tipografia della Cappella per E. Righi. 1881, pag. ultima.

[2] A. Bertolotti, opera citata pag. 14.

[3] Adinolfi, *La portica di S. Pietro* (Roma; 1859) p. 152, nota 3.

Bernardo Accolti, che, morto Raffaello, ne comprò la casa e l'unì alle sue.

Lavori di topografia romana intrapresi da Raffaello. E poichè sono a discorrere di Raffaello, non mi pare inutile produrre una testimonianza, nuova, benchè stampata, sui lavori di topografia romana ch'egli eseguiva per ordine di Leon X quando fu colto dalla morte. Cajo Silvano Germanico, poeta latino fiorito in Roma sotto quel pontefice, enumerando i beneficî da esso recati alla città di Roma, accenna pure al suo proposito di far scavare i fondamenti degli antichi edifizi per ricavarne le piante e riprodurli in tavole dipinte: [1] opera troncata sul principio dalla morte che colpì Raffaello.

Saepe Leo infandasque vices, sortemque malignam,
Roma, tuam doluit: qualem te fata negarunt
Impia barbaricusque furor flammaeque nocentes
Temporibus nostris, talem sub pectore grandi
Concipit, ac nimium casus miseratur acerbos,
Mirus amor! Postquam delubra minantia Coelo
Divorum convulsa jacent, fastigia postquam
Nullius superant aedis super aethera notae,
Ut saltem veteris vestigia certa figurae
Nota forent, reserare latentia jussit ab imo
Fundamento solo, et pictis mandare tabellis.
Sed tanti artificem monumenti in limine primo
Sustulit, ac claris mors obstitit invida coeptis.

Questo passo conferma quel che sapevamo da altre testimonianze, che cioè l'opera rimase interrotta sul bel principio, *in limine primo*. Rimane solo a spiegare la lettera del Peregrino al duca di Mantova, di cui era ambasciatore in Roma, pubblicata dal Luzio. Il Peregrino, agli 8 di giugno 1532, mandava al duca un « disegno di Roma stampato hora di nuovo, secondo che antichamente era edificata a tempo de l'antichi romani ». E a' 28 dello stesso mese riscriveva: « fra puochi giorni se ne stamparà un altro (disegno), pur di Roma, che fu disegno di Raphael da Urbino, et è bellissima cosa, et molto copiosa ».

D. Gnoli

[1] *In Statuam Leonis X Pont. Opt. Max. Sylva.* Roma, 1524.

Altri Sparapani pittori

Il sig. N. B. nell'articoletto in cui parlò dei pittori di Norcia Antonio e Paolo Sparapane (vedi p. 92) non fece parola di un maestro Francesco della stessa famiglia nominato nel contratto che l'anno scorso pubblicai a p. 84 di quest'*Archivio*. E poichè mi si porge l'occasione, non voglio più a lungo lasciare inedite le memorie che degli Sparapani cavai dall'archivio notarile di Norcia quando vi fui come R. Ispettore degli scavi e monumenti umbri, a visitare la celebre Castellina. Si vedrà da esse, che non pur tre, ma sei furono i membri di questa famiglia che in meno di un secolo coltivarono la pittura.

1533, 27 febbraio. — I santesi di Frascario, villaggio del comune di Norcia, allogano a Francesco e Vincenzo di Piertommaso Sparapane la pittura di una cappella e del resto di una tribuna in S. Maria del Rovaio, con un istromento di questo tenore.

(Rog. M. Antonii de Fusconibus, prot. d. an. 1533, c. 27).

« Io. Maria Andree Lallutii et Perangelus Tome Cicconis de villa Frascarii com. Nursie, ut sanctenses dicte ville, dicto nomine dederunt ad pingendum m.° Francisco et m.° Vincentio mes. Pertome Sparapanis de Nurcia presentibus - unam capellam existentem in ecclesia S. Marie Rovarii de dicta villa ac residuum cuiusdam tribune existentis in dicta ecclesia cum figuris et imaginibus ad electionem dictorum magistri francisci et magistri Vincentii pro pretio extimando et declarando per Andream Dominici Bicti Mei de dicta villa, absentem tanquam presentem, in quem Andream dicte partes dictam extimationem remiserunt, cui dederunt licentiam et liberam potestatem dictam extimationem fiendi, intimandi et apretiandi diebus feriatis vel non, partibus citatis, vel non citatis, partibus presentibus vel absentibus, una parte citata, et altera non, una parte presente, altera vero absente, sedendo, stando, et ambulando, alte, basse, summarie, simpliciter et de plano, et dato, vel non dato termino dierum, cui termino dicte partes ex nunc renuntiaverunt, promictentes dicti contrahentes dictis nominibus omnem extimationem et declarationem fiendam per dictum Andream, semper et omni tempore actendere et observare, et contra non facere vel venire per se vel alium seu alios, aliqua occaxione, ratione vel causa, et ab ea non appellare, non reclamare, non petere consilium sapientis, aut eam reducere ad arbitrium boni viri, etiam si essent enormiter lesi, et offensi, etiam si intervenisset dolus dicti Andree, sub pena centum librarum denariorum applicandorum pro medietate camere comunis Nursie et mihi notario pro ea stipulanti, et pro altera medietate parti observanti: pro quibus observandis dicti contraentes dictis nominibus obligaverunt se ipsos et omnia et singula eorum bona mobilia et stabilia, presentia et futura, et promiserunt se realiter et personaliter cogi et constringi et conveniri in curia Nursie Cassie Vissi Rome Neapolis, et generaliter ubique locorum - Volentes insuper quod dictus Andreas possit dictam extimationem, quandocumque ei placuerit fieri etc. Renuntiantes etc., iuraverunt etc. et iurando promiserunt sub pena dupli etc. quam penam etc. »

1535, 27 decembre. — M°. Francesco di Piertommaso Sparapane a nome suo e dei fratelli Vincenzo e Girolamo, ed i santesi della chiesa di S. Pietro del castello di Santa Maria nel contado di Norcia, eleggono il perito a stimare le figure di una cappella e di un presepio dipintovi dai suddetti maestri; ed il perito le apprezza, come negli atti che testualmente si riportano:

(Rog. cit., prot. d. an. 1535, c. 260 t.).

« Mr. Franciscus Pertome Sparapanis tam suo nomine quam etiam nomine et vice suorum fratrum pro quibus de rato promisit, et se principaliter obligavit, ex una, et Petrus Paulus Vannis da castro S. Marie comi-

tatus Nursie, tam nomine suo proprio, quam etiam ✠ sanctensis ecclesie S. Petri de dicto castro, ex altera, sponte, dicte partes, dictis nominibus, de comuni concordia et voluntate elegerunt apretiatorem et extimatorem magistrum Jo. Antonium Jo. Baptiste ser Claudii pictorem de Nursia presentem et acceptantem ad extimandum et apretiandum quamdam capellam depictam per dictum magistrum Franciscum et fratres in altare dicti Petri Pauli posito in dicta ecclesia. Item ad extimandum et apretiandum unum presepium cum magis depictum per magistrum Franciscum et fratres in dicta ecclesia in pariete ipsius ecclesie cum multis aliis figuris. »

(Prot. cit. c. 161). « In nomine Domini, Amen. Nos Jo. Antonius Jo. Baptiste ser Claudii de Nursia apretiator et extimator assumptus peritus et electus a m°. Francisco Pertome Sparapanis de Nursia, nominibus quibus in istrumento electionis, ad apretiandum et extimandum quamdam capellam depictam per dictum magistrum Franciscum et fratres in altare dicti Petri Pauli posito in ecclesia S. Petri de dicto castro, dicimus, extimamus et apretiamus dictam capellam factam in altare dicti Petri Pauli fl. sexaginta quatuor, et dictum presepium cum magis et aliis figuris, ut supra factis, triginta octo ad rationem fl. duorum pro quolibet scuto. Et ita dicimus etc. »

1539, 16 giugno — Lo stesso Francesco in compagnia dei fratelli aveva preso a dipingere per i signori Gibellini di Norcia una tavola d'altare, e già ne aveva condotto a fine il tondo. L'istromento col quale i committenti danno a compire il quadro a Cola dell'Amatrice, fu pubblicato, come si è accennato di sopra, nel fasc. III, anno I, p. 84 di questo periodico.

1543, 5 marzo. — Lo stesso si obbliga fare accettare al fratello Girolamo il giudizio che gli arbitri daranno sul prezzo della figura da lui dipinta per gli uomini dell'Ospedale, villaggio in quel di Norcia. L'obbligazione dice così:

(Rog. cit., prot. d. an. 1543, c. 51 t.)

« M.r Franciscus Pertome Sparapanis de Nursia ex una, vice et nomine mag. Hieronimi sui fratris, pro quo de rato, promisit et se principaliter obligavit, facturum et curaturum ita et taliter etc. et Iacobus Antonius Cole et Dominicus Nicole Petri et Franciscus Simonis de villa Hospitalis comitatus Nursie, nomine et vice universitatis dicte ville pro quo de rato promiserunt, et se principaliter obligaverunt facturum et curaturum ita et taliter etc. partibus ex altera, litem causam et differentiam inter dictas partes vertentes et que verti et esse posset, occasione pretii cuiusdam imaginis et figure sancti Laurentii, facta per dictum Hieronimum, dicte universitati, et dependentem et emergentem ab eisdem, compromiserunt, et compromissum fecerunt in providos viros Grifonum Zaz.m et Jo. Antonium Pauli Peruccincti de Nursia, absentes tanquam presentes etc. »

Francesco, che dei tre fratelli Sparapani vuolsi ritenere il maggiore, e il più valente nell' esercizio dell'arte, addì 11 ottobre 1536 fece società con Iacopo Montani *in arte lane* (Rog. M. Antonii de Fusconibus, prot. d. an. c. 240); Girolamo ai 18 aprile 1537 sposò Lucrezia figlia di Angelo Carusi (Rog. cit. prot. d. an. c. 134); Vincenzo il 5 giugno 1538 prestò il consenso perchè le figlie del defunto Antonio Sparapane facessero una vendita (Rog. cit. prot. d. an. c. 193). L'atto dimostra evidentemente come tra la già nota progenie dei pittori Sparapane (Giovanni, Antonio e Paolo) e il gruppo di quelli che oggi viene a raddoppiarne il numero, ci fosse uno stretto legame di parentela.

Adamo Rossi

Jehan Baudouyn, arazziere fiammingo

Nel 1866 al Museo retrospettivo d'arte industriale di Parigi veniva esposta una serie di arazzi colle storie del *Fructus Belli* e colle armi di don Ferrante Gonzaga, cavaliere del Toson d'oro e capitano generale di Carlo V. È noto che i cartoni di queste tappezzerie furono eseguiti da Giulio Romano e una parte di essi si conserva ancora nel museo del Louvre; non si sapeva però chi ne fosse stato il primo committente e le molteplici ripetizioni che se ne fecero nel sedicesimo secolo e nel seguente, in Fiandra e in Francia, non davano su ciò nessun lume. La lettera che segue, proveniente certo dal disperso archivio Gonzaga di Guastalla, e che ho potuto trascrivere presso un negoziante d'autografi, ci fa conoscere il nome dell'arazziere che eseguì la serie esposta nel 1866 dal signor Moreau, e ci dà altresì la data del lavoro: ora non è fuor di luogo il credere che i cartoni del *Fructus Belli* siano stati fatti appositamente per don Ferrante, se si tien conto delle strette relazioni che correvano tra il pittore e il principe, già illustrate dal Pungileoni e dal Ronchini.

U. Rossi

« Illustre, vertueulx et Mag.me Princie.

« Comme ainsy soit que je Jehan Baudouyn povre serviteur et tappissier de vostre excellence a Bruxelles en Brabant en faisant l'histoire du Fructus belli, me treuve grandement et tellement agravé que tout ce que ma vie durant j'ay peu amasser, je y ay employé et encoires, ce ne suffisant, je y suis au derrière plus que la somme de deux cens ducas d'or pour honnorablement et fidélement servir vostre noble excellence comme j'ay faict, et encoires entendz fer jusques á la fin et totalle perfection de l'ouvraige de vostre excellence, esperant que vostre noblesse tiendra et observéra de sa part les bonnes promesses que vostre magnificence, estant ensemble ses nobles en ma povre maison, lors me feist quant en desvelopant l'ouvraige de vostre seigneurie de l'hostieu, en voyant le quel, je me complaindiz grandement et remonstroys a vostre noblesse que ne me seroit nullement possible le continuer et parachesver sy richement et de telle finesse d'estouffes comme je l'avoys encommenché pour le pris quil estoit contraicté, sy je ne me vouloys en tout destruire et ruyner. A quoy vostre excellence lors me va respondre, maistre Jehan

Baudouyn, continuez et parachesvez mon ouvraige selon la bonté et finesse encommenchée et je suis content que ce que maistre Jehan baptiste painctre et autres marchans bien entenduz diront et jugeront que uous aurez plus merité que le contract, je le vous feray payer reallement et de faict. Sur la quelle bonne promesse et totale confidence de vostre illustre magnificence, j'ay continué la besoingnie et ay sy honnorablement servy vostre excellence, comme les bons marchans d'Anvers et autres partout journellement disent, que j'ay bonne confiance que vostre illustre magnificence ne vouldroit permettre ny desirer que je povre tapissier de vostre magnificence seroys perdu et destruict á vous bien et fidelement servir. Car je vueil tenir bon que je y ay merité en finesse d'estoffes et en manifacture de bon ouvraige la valeur de trois ducas d'or pour chacune aulne et que plus est je presente á faire mon serment solempnel que journellement en Anvers s'en vent a trois ducas l'aulne qui n' est á beaucop pres sy fin d'estouffe, ne le bordures sy bien estoffées comme est l'ouvraige de vostre excellence. Parquoy, o vertueulx et illustre prince, je suis content que vostre excellence jouysse du fruict de mon labeur et diligence sans que en riens je y proffite, mais il plaira á vostre illustre magnificence me oster hors de la tres grande charge ou je me trouve et me secourrir de quelque bonne somme de déniers pour pouvoir parachever et parfaire l'ouvraige de vostre excellence encommenchée. Dont ne reste á faire que une seulle pièche. Il est bien vray que Anthoine Marco m'a furny oultre la calculation contractée la somme de deux cens cincquante carolus d'or ou environ, parquoy il ne veult plus riens debourser ni advancher plus d'argent et quant á ma part, je n'ay pas la puissance de povoir parfaire l'ouvraige de vostre excellence sans provision de nouvelle assistence, car je y ay employé tout ce que j'avoys au monde vaillant pour le reduire en l'estat auquel presentement il est. Pour la quelle cause en toute humilité a vostre illustre excellence je supplie que vostre bon plaisir soit me pourveoir et furnir d'aultant de deniers que je puisse achesver vostre dicte ouvraige et honnorablement je satisferay a vostre illustre excellence et si lors á vostre illustre excellence en chose qui concerne mon art aulcunement je puisse servir, vostre illustre magnificence me trouvera tousjours pour vostre loyal serviteur á tousjours et jamais, ce scait dieu le créateur, au quel je prie que á vous, illustre, vertueulx et mag.me prince, donner et octroyer l'accomplissement de voz tres nobles et vertueulx desirs. De Bruxelles, ce derrenier jour du moys d'aoust 1547.

« de vostre seigneurie

« humble serviteur

« Jehan Baudouyn tappissier

« á Bruxelles en Brabant. »

(foris) « Illustre, vertueulx et mag.me prince don Ferrand de Gonzaga, lieuxten. et capitain général de l'imperialle Ma.té et gouverneur de la duchée de Millan »

Lavori di Dosso nel Castello di Ferrara

La minuta della cancelleria estense che qui si riporta, non ha data, ma potrebbe essere probabilmente del 1537, anno in cui Ercole II d'Este chiedeva al duca di Mantova Giulio Romano *per certe stantie quali sollecito che siano forniti a tempo di posserli goder questa estade et senza la presentia sua non si potriano fornir sicundo l'ordine* (16 aprile 1537). La lettera ci mostra Dosso Dossi intento a lavorare appunto nelle stanze nuove del duca; ed è probabile la corrispondenza di data delle due lettere ducali.

A. Venturi

(Arch. di Stato in Modena. Carteggio di Sigismondo Draghetto).

« Hercules Dux ferrariae etc.

« mo Hiermo: con le due vostre. lettere. di 13. Et di. 15. habbiamo havuto il suggello che ci scrivete mandare, il quale ci saria ancho piu grato, se fosse di molto minor forma perchè lo vogliamo solo per sugellare nostre lettere appartamente; [1]

« Ci è stato caro d'intendere che quelle nostre stanze siano a buon termine, ma però non restate di solecitare m.ro Dosso et tutti quell'altri Maestri che vi lavorano, si, che siano finite ad ogni modo nel mio ritorno.

« Fate che m.ro Dosso ci mandi lo disegno de tutti quei cornisonj che vanno nostre Camere prima che esso gli dia principio ove andera in opra. [2]

« Et perchè ci significate che posto che sarà l'uscio et Nappa di marmore al Camerino Picciolo che sarà del tutto fornito [3] havremo caro sapere, se havete fatto intagliare suso ciascuno di quelli usci le letre del n.ro nome, si ciò sono a quelli che fece fare lo Ill.mo S.re nostro Padre; Et quando non lhaveste fatto, vogliamo che vi le facciate scolpire nella maniera che qui di sotto l'havemo fatte scrivere.

« Dateci aviso sel fornimento di quella nostra lettiera è fatto et se li Bastoni sono compiti.

« Circa li Ragazzi, [4] Non ci pare che facciate lavorare nelli Cornisoti di Castello sino Tanto non siano compiti quelli delle stanze nove, havendo Carastia di maestri come ce scrivete.

« Advertite nelle predette stanze farlj fare ogni Giorno fuocho acciochè si possino asciugar le humiditade de quelle Calcine. Et fate ancho che siano fornite de finestre di vetro.

« Circa li regazzi

« HER · II · DUX · IIII. »

1 Queste ultime parole, a cominciare da *il quale*, sono cancellate.

2 Dalla parola *prima*, queste ultime parole sono cancellate

3 Tutte queste parole sono cancellate.

4 Parole cancellate.

Statua colossale di Tiberio riparata da Gian Battista della Porta

Gian Battista della Porta, appartenente alla famiglia de' famosi scultori originaria di Porlezza nel territorio comasco, aveva preso a restaurare una statua colossale di Tiberio Imperatore, venduta nel 1566 da Mario Ciotto al cardinale Ippolito II d'Este per la sua villa di Tivoli. Lasciato incompiuto il restauro della statua. Gillio dalla Ulliete o della Vellita fiammingo e Agostino Carboni scultori si obbligarono a fare il restante. All'atto di obbligazione, erano presenti Cornelio Fochetto e il noto antiquario Vincenzo Stampa.

A. V.

(Archivio di Stato in Modena - Cancelleria Ducale - *Scultori.*)

« Per la presente noi infrascritti confessiamo et dichiariamo hauer preso dalli Agenti di Mons.r Ill.mo di Ferrara a finire la statua colossa di Tiberio Imperatore gia cominciata da Giovan Battista della Porta per prezzo di scuti dieci di moneta cioe da accómodarui la sua testa Antica sopra il busto, et fare il naso alla testa di nouo et finire una mano cominciata et fare un braccio di nouo et finire di condurre le gambe, et arrotarla et darli la tinta accio accompagni lantico. attutte nostre spese ecetto il marmo et promettiamo darla finita per tutto Gennaro proximo con questo che ci sia dato scuti Cinque al presente, et il resto quando sara finita promettiamo che ogni cosa stara bene di quello che hauremo fatto noi, conforme all'antico et in fede sottoscriueremo la presente quale uogliamo che habbi forza di obligo càmerale con tutte sue clausole et censure, et cosi Juramo, Questo di xiij di Dicembre 1567 in Roma, presenti gli infrascritti testimonij

« Io gillio dela uliete fiamingo scoltore afermo quanto di sopra si contiene

« Io agostin charboni schultore afermo quanto di sopra si chontiene

« Io cornelio fochetto foie presente quanto di sopra

« Io Vincentio Stampa fui presente a quanto di sopra. »

Cittadinanza del Vignola

Il Barozzi nato nel 1507, a Vignola, in quel di Modena, da padre oriundo milanese, se ne andò ancora bambino a Bologna, ove fu educato nell'arte. E Bologna, come il Vignola stesso dichiara nel documento qui riférito, gli conferì la cittadinanza. Il documento ci presenta il celebre architetto, in atto di mostrare all'oratore estense e al papa Gregorio XIII i disegni *di una chiesa, che vuol fare il Re di Spagna*, cioè l'*Escuriale.* I disegni del Vignola furono da Filippo II anteposti a quelli de' più celebri architetti del tempo.

A. V.

(Archivio di Stato in Modena - Cancelleria Ducale - *Dispacci da Roma.*)

« Ill.mo et Ecc.mo S.re et patrone col.mo

« Adi vij giugno 1572.

. . . .

..... « Io era stato presente al desinare di sua S.tà, et nell'entrarui, et farli la riuerenza, mi fece di testa, mostrando uedermi volentieri, si come fece ancora nel fine del mangiare, perche mi chiamo, acciò uedessi certi disegni del Vignola, d'una Chiesa, che vuol fare il Re di Spagna, et nel uederli hebbe ancora piacere di sentirmi ragionare, et uolse ch'io li tenessi in mano, con molta domestichezza, perilche uolendo far fauore al Vignola, perche in uero il disegno lo meritaua, mi disse, questo è de nostri da Bologna, replicai Padre Santo, gli è pur de nostri da Modona, essendo nato a Vignola. S. S.ta soggiunse sotto che diocesi è Vignola? dissi di Modona, in spirituale e temporale. Il Vignola soggiunse io sono nato a Vignola, et alleuato a Bologna et sono Cittadino Bolognese et cosi si finì. . . . . . .

. . . .

« Di Roma etc.

« Di V. E.

« Hum.mo et deu.mo S.re

« Guron Bertano »

(foris) All' Ill.mo et Ecc.mo S.re et patrone col.mo il S.r Duca di Ferrara. »

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

LOUIS COURAJOD - **Les origines de la Renaissance en France au XIV et au XV siècle**; Paris 1888.

EUGÈNE MÜNTZ - **Les artistes français du XIV siècle et la propagande gothique en Italie** (« *L'Ami des Monuments* » 1889 n. 9.)

Il signor Courajod, ben noto agli studiosi della storia dell'arte per altri coscienziosi ed importanti lavori, traccia a larghe linee, nell'opuscolo citato, lo svolgimento dell'arte e specialmente della scultura francese, dal secolo XIII al XVI, fermandosi particolarmente a considerarla in quella sua fase, in cui per influsso dell'arte fiamminga abbandonasi del tutto all' imitazione del vero; ed è il periodo che corre dalla seconda metà del secolo XIV fino all'epoca di Carlo VIII, nella quale l'arte italiana, affatto invadente, finisce per prevalere. In questo periodo il signor Courajod trova le origini e lo sviluppo del Rinascimento in Francia, intendendo per rinascimento non già soltanto l'imitazione dell'antico, che, secondo il ch.° autore, non fu che uno de' felici avvenimenti della grande rivoluzione; ma anche l'imitazione del vero, che dovette apparecchiarne la via.

Intanto il Courajod fa giustamente notare l'alto grado di sviluppo a cui la scultura francese era arrivata in que' secoli; se non che esagera asserendo ch'essa potè esercitare tale predominio sulla scultura italiana coeva da trascinarla del tutto per la propria via e da darle il primo impulso al suo rinascimento. Parlando delle sculture famose, eseguite nel secolo XIII a Parigi, a Chartres, a Reims, ad Amiens, ad Auxerre, ed in altri luoghi, l'A. afferma ch'esse possiedono nella loro semplicità anche la mollezza, la grazia e la nobiltà; rivelano un'arte che, pur imitando la natura, resta entro i limiti dell'ideale; un'arte che procede fino ad un risultato definitivo, presagio di un lungo avvenire, regina indiscussa durante l'intero secolo XIII per tutta l'Europa occidentale. Essa, arriva a dire l'A., era giunta alla cima, al di là della quale i progressi divengono impossibili o dannosi. Asserzione quest'ultima, che sembrerà troppo ardita, ove si ponga mente che sebbene, l'arte gotica avesse allargato il campo ove poteva esercitarsi, per una maggiore libertà nel concepimento de' soggetti biblici, per il grande sviluppo delle rappresentazioni allegoriche, e, quel ch'è più, per un nuovo sentimento che spingeva a decorare con varia sontuosità i monumenti, onde tanto nelle composizioni, quanto nelle singole figure, essa aveva trovato in abbondanza nuovi motivi; qualche cosa però mancavale ancora, ed era la ricerca profonda, scrupolosa, indefessa del movimento e delle espressioni, specialmente nel ritrarre l'uomo nelle varietà delle sue azioni e dell'indole sua; quella ricerca, che, unita allo studio dell'antichità ed agli sforzi individuali di ciascun artista, diede tanto impulso all' arte italiana. Se troviamo talvolta nel confronto fra loro delle diverse opere gotiche differenti caratteri, questi non devono attribuirsi a concepimenti speciali di singoli artisti, ma a tendenze locali, a sentimenti propri di certi ambienti, di ciascuna provincia; poichè in Francia la scultura non assurse mai alla piena libertà di sè stessa, come già era avvenuto in Grecia, in Roma e nel Rinascimento italiano; ma si considerò sempre come arte decorativa, e non ne perdeva il carattere anche quando non doveva servire all'architettura.

È pur vero, come continua a dire il signor Courajod, che l'arte gotica francese potè nel secolo XIV entrare nel campo della realtà e tradurre inclinazioni e pensieri meno alti di quelli nella sfera de' quali s'era prima esercitata; ma pure in questa fase del suo svolgimento io non trovo che ne sia stato essenzialmente mutato il carattere. Il cammino dell'arte è progressivo; il verismo della scuola fiamminga, che già specialmente dalla seconda metà del secolo XIV comincia ad imporsi a Parigi, dove la regalità iniziava il vero organamento politico della Francia, ha bensì portato, specialmente per una materiale ricerca de' particolari, ad un maggior carattere nelle figure, ed a far che il ritratto, di cui v'era stato dapprima un uso assai limitato, diventasse quasi lo scopo dell'arte nuova; ma all'infuori di queste, la statuaria non tentò nuove vie, continuò a riprodurre tipi, forme e composizioni che avea già trovato, soltanto esagerando una certa tendenza alla snellezza, alla grazia ed all'eleganza - che in giusta misura si riscontrano già pure nell'arte antecedente - e perciò cadendo spesso nel lezioso e nel falso. La tecnica esecuzione diventava più raffinata, e quindi tanto gli ornati quanto le figure perdevano della loro grandiosità, assumendo angolosità e secchezza. Essendosi curati i particolari più che l'insieme, ne derivò quel tritume di pieghe in ciascuna figura e quell'affastellamento nelle composizioni, che devesi generalmente notare nelle opere gotiche del secolo XIV. Nè ciò apparisce soltanto ne' grandi lavori marmorei fatti servire ad ornamento delle chiese, bensì anche

nelle piccole e pur talvolta finissime sculture in avorio, nelle pitture, ne' lavori d'oreficeria, di ricamo, ecc.

Così come avvenne nella letteratura, chè la forte semplicità della *Chanson de Roland* si perdeva nei rimaneggiamenti delle canzoni di gesta; le leggende della Tavola Rotonda erano sciupate nelle noiose narrazioni de' romanzi d'avventura; la dolce o fiera lirica provenzale moriva nella gora de' concettini, de' riboboli e delle frasi convenzionali: mostravasi già la decadenza d'una civiltà ancora incompleta.

È pur vero che la scuola di Dijon e della Borgogna, verso la fine del secolo XIV e nel principio del XV, sorte sotto l'impulso dell'arte fiamminga, produssero opere scultorie veramente notevoli; ma anche quell'arte eccessivamente naturalistica non fa però dimenticare la precedente, e, fondata troppo sulla materiale e spesso volgare imitazione del vero, quale ci si presenta nelle forme più comuni, senza nessuna ricerca dell'ideale, non potè aver varietà nè arrivare a somma altezza; onde nessuna spiccata individualità fra gli artisti, e le arti rappresentative non mai innalzate dal livello della decorazione.

Il signor Courajod loda forse più che non meriti la scultura borgognona, e facendo sua l'affermazione del Delaborde, dichiara che questo rinascimento cominciò per essere superiore a quello dell'Italia; che nessun monumento italiano della fine del secolo XIV può mettersi a paragone per l'originalità ed il sentimento colle grandi tombe scolpite a Dijon dai maestri di Michel Colombo.

È alla scuola fiamminga, dice il Courajod, ed ai nuovi principii d'emancipazione ch'essa personificava, e ch'era venuta ad inoculare all'arte occidentale, ch'è dovuto il movimento generale donde era necessario scaturisse lo stile definitivo del rinascimento non solo francese, ma anche italiano. L'imitazione dell'antico fu uno dei felici avvenimenti della grande rivoluzione, ma non ne fu il punto di partenza. Gli insegnamenti dell'arte antica erano rimasti anche in Italia lettera morta, finchè la coscienza italiana non fu rischiarata dai consigli emancipatori del naturalismo.

Fu una passeggera resurrezione della scultura romana della decadenza quella di Nicola Pisano: il primo tentativo ardito e inaspettato di Giovanni Pisano non fu risolutamente continuato nè da Andrea d'Ugolino, nè da Nino figlio d'Andrea; l'Orcagna alla fine del XIII secolo non fa un passo innanzi, se non come fattura, sul grande innovatore Giovanni. Se si eccettuano i prodigiosi bassorilievi d'Orvieto, certi sintomi di naturalismo in parecchie sculture della cattedrale di Firenze, alcuni tentativi veneziani isolati, si può dire che l'Italia, pigra in fatto di scultura, dormiva ancora, ritardata da una penosa e pedantesca assimilazione dello stile gotico, che torturava il suo pensiero senza convincere la sua ragione. Verso il 1400, continua il Courajod, l'arte italiana, ancora nell'infanzia, salvo per la pittura, incapace di dar consigli, subiva gli influssi esterni più che non ne trasmettesse a' suoi vicini.

Se il gran movimento generale s'era prodotto nella scultura alla fine del XIV secolo, esso sarebbe stato piuttosto francese che italiano.

Pisanello, Stefano da Zevio, Gentile da Fabriano, qualche maestro della primitiva scuola veneziana, lo stesso Jacopo della Quercia e molti altri hanno preso qualche cosa dalla scuola del settentrione ed hanno qualche cosa di comune fra loro.

In tutto ciò che concerne le arti plastiche la personalità dell'Italia fu nel medio evo assai lenta a svilupparsi e a disegnarsi con tratti caratteristici e spiccati. Il XII secolo fu inferiore a tutte le manifestazioni contemporanee della stessa arte presso le vicine nazioni. Il XIII fu, si può dire, quasi barbaro prima di Nicola Pisano, la cui opera resta affatto isolata: Giovanni s'era fatto l'adepto di dottrine diametralmente opposte; fu francamente, totalmente, brutalmente gotico. La scuola di Pisa, che sola per cento anni ha dato statuari all'Italia, comincia con Giovanni Pisano: lo stile particolarmente italiano del XIV secolo fu esitante tra la copia intelligente dell'antico, un idealismo talvolta felice, un realismo senza convinzione ed eleganza.

Difficile citare buoni lavori, oltre quelli di Andrea Pisano e di Nino nel secolo XIV, fatta naturalmente eccezione per l'Orcagna. Il rinascimento italiano sembra essere stato in ritardo sulle manifestazioni che lo stesso movimento d'opinioni ispirò a tutti i popoli vicini.

Tali sono le asserzioni sparse nell'opuscolo del signor Courajod riguardo alla scultura italiana medioevale; asserzioni che, se pure contenessero in sè qualche cosa di vero, sono però troppo recise e categoriche; tali insomma da non potersi pienamente accettare. Difatti il signor Courajod pare non s'accorga del potente influsso che le opere de' Pisani hanno esercitato nella scultura di tutte le regioni italiane ove l'arte fioriva, e dove gli artisti locali non facevan difetto. Non si deve perciò tener conto de' soli Pisani e dell'Orcagna, dovendo giudicare della scultura italiana ne' secoli XIII e XIV.

Una storia completa dello svolgimento della scultura italiana tanto medioevale quanto del Rinascimento non fu ancora impresa a trattare scientificamente; nessuno ancora, se non che parzialmente, ha studiato con diligenza le opere de' singoli maestri nelle singole regioni italiane, e le correnti diverse di stile che si ravvisano in esse, e gli influssi esercitati e subiti; nessuno ancora ha ricercato specialmente per l'arte del medio evo, quali siano gli elementi che costituiscono il vero e proprio carattere della scultura nelle diverse parti d'Italia, per mezzo di minuti raffronti colle opere degli altri paesi, a fine di determinare con una certa sicurezza di quanto l'arte nostra sia debitrice all'arte gotica forestiera. Nè il Courajod stesso, che pure è fine ed esperto osservatore, può farci restare convinti colle sue asserzioni, senza la prova de' fatti, che la scultura, anzi l'arte italiana, fu nel suo cammino deviata dalla gotica francese, prima di arrivare al suo rinascimento, e non potè quindi seguire una propria direzione verso

la meta che dovea poi raggiungere e che, secondo lui, raggiunse in forza specialmente di questo deviamento.

Non è vero che nel secolo XII l'arte italiana fosse di gran lunga inferiore a quella delle altre regioni d'Europa. Noi italiani nel fare o nel concepire la storia dell'arte, abbiamo sempre mirato alla pura bellezza delle opere del nostro rinascimento, rifuggendo dalle imperfezioni dell'arte medioevale, e da noi stessi abbiamo disprezzato e fatto disprezzare quanto anteriormente abbiamo prodotto, non avendo pensato di considerarlo storicamente e col confronto delle produzioni coeve negli altri paesi. Così non abbiamo tenuto mai conto di tutti i fatti che dovrebbero necessariamente condurci alla conclusione d'un progressivo sviluppo anche dell'arte italiana dal medio evo al rinascimento; d'uno sviluppo vario nelle singole regioni, e in pari tempo complesso, perchè formato dal concorso di elementi diversi e dagli sforzi individuali.

Anche restando sulle generalità e notando i fatti principali, apparisce evidente questo svolgimento autonomo dell'arte italiana accanto a quella degli altri paesi, dal substrato comune degli elementi lasciati dall'arte antica, dalla orientale e bizantina e dalla carolingia; e ci apparisce specialmente dal secolo XII.

Poichè durante il secolo XII, epoca in cui gli italiani incominciano a sentire più forte che mai la nobiltà del loro sangue, ed un soffio di libertà pare che spiri per tutta la penisola a rianimarla ed a scuoterla, sorgono anche in ogni parte d'Italia templi grandiosi e magnifici, decorati di marmi, di pitture e di mosaici. Poco, pur troppo, or ci rimane di quegli ornamenti, giacchè parvero informi e spregevoli nel nostro rinascimento e pure in tempi non molto lontani; ma tuttavia da ciò ch'è restato possiamo ancora farci un'idea delle condizioni dell'arte italiana in quell'età.

La Sicilia e l'Italia meridionale, come pure Venezia e Pisa, sentivano specialmente l'influsso orientale; onde i mosaici delle splendide chiese normanne in Sicilia, e quelli coevi del S. Marco in Venezia e della cattedrale di Torcello; come eziandio parecchi motivi architettonici in Venezia ed in Pisa, e le pitture pisane e toscane; quelle dell'Italia meridionale, ed in parte anche i mosaici di Roma nel secolo XII, mostrano chiaramente di derivare dall'arte cosidetta bizantina, o di seguirne le traccie; ma anche sotto questo influsso l'arte nostra andava emancipandosi; se ne intrecciavano le varie correnti, e dalla combinazione ne uscivano risultati nuovi.

Le porte in bronzo gettate da Barisano da Trani pel duomo di Ravello e per quello di Monreale, quelle della cattedrale di Benevento ed altre che trovansi in altre città dell'Italia meridionale, mostrano già grande finezza d'esecuzione, scelta di motivi classici nell' arte bizantina e leggiadrissimi ornati che fanno pensare all'arte araba; mentre nello stesso tempo i marmorari romani, che hanno già un'arte propria, formatasi particolarmente sui ricordi della classica antichità, oltrechè in Roma e nei dintorni, come per esempio a Civita Castellana ove l'atrio e la porta del duomo sono in quel genere mirabili capolavori, si spingono ne' paesi meridionali, e dall'arte loro sorge fra gli altri il chiostro magnifico di Monreale, in cui notansi alcuni capitelli di elegantissime forme, ornati di fogliami e di figure, che per la varietà e la finezza con cui sono scolpiti, pel movimento e l'eleganza dei gruppi, io credo senza nessuna esagerazione superiori a tutti quelli coevi eseguiti nell'Europa settentrionale.

Anche l'arte carolingia, che ha d'altronde le sue radici nell'arte antica, aveva lasciato dovunque, come nel settentrione d'Europa, così per tutta l'Italia traccie profonde: intrecci di fogliami di forma rotonda a costole incavate e seghettati, secondo lo stile dell'arte orientale; figure generalmente tozze, con movimenti esagerati e contorti; un certo realismo grossolano ne' volti; una maniera rotondeggiante e monotona di indicare i partiti di pieghe che terminano in cartocci simmetricamente disposti.

E tale arte riscontrasi p. e. tanto nell'Annunciazione scolpita separatamente sopra la porta degli Ognissanti a Trani (Schulz, *Atlas*, tav. 26, fig. IV e V); nella colonna storiata, esistente nella cattedrale di Gaeta; nelle sculture della porta e della facciata del S. Clemente a Casauria; quanto in quelle del bel duomo di Modena, del San Zeno di Verona, della chiesa di Nonantola, del duomo di Ferrara, e in parte del S. Pietro in Spoleto; nelle porte in bronzo di Bonanno da Pisa a Monreale ed a Pisa, e nelle rozzissime sculture de' maestri Enrico Adeodato e Gruamonte sparse per la Toscana; opere quest'ultime che, per quanto spiacevoli, massime se confrontate con quelle dello stesso genere e dello stesso secolo nella facciata del S. Pietro in Spoleto, non sono tuttavia per nulla inferiori a molte tra le sculture eseguite nello stesso tempo in Francia, in Germania ed in Inghilterra.

Ma già in qualche parte s'incominciava fin da questo tempo anche in Italia una ricerca nuova, quella ricerca che dovea guidar l'arte al suo splendido rinascimento; e mentre i marmorari romani fabbricavano pei cistercensi chiostri elegantissimi con sagome, cornici, capitelli, ornati, direttamente imitati dall'antico; mentre costruivano secondo uno stile tutto loro proprio, adorni di sculture e di mosaici, quei bellissimi amboni, che specialmente s'ammirano nel San Lorenzo fuori le mura a Roma e nel duomo di Ravello; a Parma, nella lunetta del Battistero e nel duomo di San Donnino, Benedetto Antelami scolpiva figure che manifestamente dimostrano la loro origine da antichi esemplari, e lo sforzo dell'artista per crear nuovi tipi e nuove forme, più nobili delle precedenti.

Anche di questo tempo è la scultura sulla vasca battesimale di S. Giovanni in Fonte a Verona, certo bizantineggiante per influsso venuto da Venezia, ma piena di vita e di movimento nelle figure colle vesti a svolazzi. Così i bassorilievi in una cappella del duomo di Siena, rappresentanti l'Annunciazione, la Natività ed i Re Magi

presentano vesti, capelli e tipi trattati secondo i modi che dovea poscia condurre a perfezione maggiore Nicola Pisano.

Onde il più grande scultore che vanti l'Europa nel secolo XIII, sia che provenga dall'Apulia, o dalla Toscana, non rimane isolato in questo audace richiamo delle antiche forme nell'arte cristiana; egli è unico soltanto per l'eccellenza del genio suo, come poco tempo dopo Dante Alighieri nella poesia.

Nè è giusto il dire che il figlio Giovanni si discostò del tutto dall'arte del padre; egli, come nota lo stesso Müntz ne' suoi *Précurseurs de la Renaissance*, e nell'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance en Italie*, e come lo dimostrano le opere sue, continuò a studiare l'antico, sebbene l'originalità del suo genio l'avesse portato a discostarsi dalla semplice imitazione; ed invece, - come era oramai nello spirito di quel tempo, e, massime in Toscana, anche nella narrazione storica e poetica - ad interpretare in un modo tutto proprio il vero, manifestando nel suo stile una certa esuberanza di sentimento, una, direi quasi, nervosità, la quale, come fu ben notato nel *Cicerone* del Burckhardt, in parecchie figure da lui scolpite, lo dimostra un vero e grande precursore di Michelangelo.

Come Giovanni Pisano, imitò l'antico Fra Guglielmo d'Agnello, che seppe scolpire figure sì nobili e ben proporzionate nelle forme, come, p. e., quelle di Maria e d'Elisabetta quando s'incontrano, che possiamo ammirare nella sedia della chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas a Pistoia; imitò l'antico Arnolfo di Cambio, sia a Perugia nella fontana eseguita in collaborazione con Giovanni da Pisa; sia ad Orvieto, nel mausoleo del cardinale de Braye in S. Domenico, ove la Vergine ha una veste panneggiata come quella d'una matrona romana; e finalmente, per non citare altri lavori, anche a Roma, sul baldacchino posto sopra al ciborio in S. Paolo fuori le mura, ove sono figurati in bassorilievo Abele e Melchisedech in costume orientale come le antiche figure di Paride, o quelle dei Magi sui primitivi sarcofagi cristiani; ove gli angeli sembrano Vittorie o Genî alati; ove le statue degli Apostoli ed Evangelisti sono espresse con una maestà di filosofi o d'oratori antichi; in modo che il San Luca ha lo stesso atteggiamento del Sofocle del Laterano, di cui certo l'artista avrà conosciuta qualche riproduzione, che ora più non esiste.

Certo il gotico (che del resto è parola assai vaga, e dagli scrittori, compreso il signor Courajod, assai vagamente usata, e non è, specialmente negli ornati, che una fase del naturale svolgimento dell'arte romanica, e fiorisce contemporaneamente in diversi paesi d'Europa, pure assumendo per ciascun paese particolari caratteristiche), il gotico esercitò un influsso potente sugli scultori di cui abbiamo parlato; e ciò può ravvisarsi, non solo nelle linee architettoniche usate nelle grandi opere loro, ma anche, se questa può dirsi veramente una prerogativa del gotico, in una spiccata tendenza verso il *verismo*; negli atteggiamenti contorti che si riscontrano in parecchie figure; in certi accartocciamenti di pieghe, propri specialmente di Giovanni Pisano; in alcuni motivi di composizioni figurate, di sagome e d'ornati architettonici, presi certamente a prestito dall'arte del settentrione: se non che l'arte di Nicola Pisano, la sua grandiosità nel concepire e nel comporre, la sua larghezza di modellato, molti partiti di pieghe, e talvolta anche i tipi ideali delle sue figure imitate dagli antichi esemplari, come pure la nobiltà di alcune composizioni, restano nelle opere de' suoi immediati scolari, come resta in essi ognora vivo l'amor per l'antico.

L'arte gotica francese penetrava in Italia per quel mutuo scambio di pensieri e di prodotti, che fu tra i diversi popoli europei nel medio evo, quando per il substrato comune delle idee cristiane, e pei concetti, non totalmente scomparsi, d'un ordinamento civile pari a quello dell'antico impero romano, e nazionalità non eransi ancora ben determinate, e con esse non ancora i caratteri proprî di ciascun popolo e la manifestazione individuale; ma l'Italia dava oramai un'impronta speciale anche a ciò che accoglieva dal di fuori; e la poesia trobadorica diventava la poesia del *dolce stil nuovo*, che andava svolgendosi fino alla originalissima lirica del Petrarca; ed in mezzo ad una eletta schiera di poeti, di cronisti, di novellatori eleganti e vivaci, s'ergeva sublime Dante Alighieri col suo Poema, il più grande monumento della poesia medioevale, ove si sente già penetrare lo spirito degli antichi poeti, e Virgilio vi è già inteso non solo come filosofo, secondo le idee medioevali, ma anche come altissimo vate: ed intanto, contemporaneamente, dalla scuola toscana di pittura ancora bizantineggiante e rozzamente realistica s'innalzava Giotto, il massimo pittore del tempo suo, che niente ha appreso dal gotico-francese, bensì direttamente dalla natura, ch'egli interpretò secondo il sentimento suo proprio, e, in qualche particolare, pur dall'antico. E l'arte di Giotto, larga, imaginosa, d'un *verismo* severo e pieno di dignità, attira a sè la scultura; e mentre a Siena gli scultori, come si nota nella pittura senese, danno un'impronta speciale, un carattere leggiadro e grazioso alle loro figure ideali, quale si trova in alcuna delle celebri opere della facciata del duomo d'Orvieto; a Firenze con Andrea da Pisa e con l'Orcagna s'incontra nella scultura la grandiosità di composizione, il semplice e largo modellato, il naturale panneggiamento di Giotto.

Certo in Italia non v'è ne' secoli XIII e XIV tanta abbondanza di scultura come nella Francia e negli altri paesi d'Europa; il gotico, nell'architettura, all'infuori di certi esempi in cui si vede spiccata l'influenza straniera, aveva qui assunte forme più semplici, più severe, assai meno ricche di ornamenti superficiali, e perciò di fogliami e di figure. Non poteva adunque essere molto grande la produzione scultoria de' secoli XIII e XIV in Italia, come al contrario lo fu in Francia e in generale ne' paesi settentrionali; ma non bisogna credere che all'infuori de' Pisani e dell'Orcagna, all'infuori di qualche maestro senese e di qualche scultura in Venezia, man-

cassero da noi dovunque i buoni scultori. Prima di tutto giova notare che, al pari dell'arte giottesca per la pittura, le opere de' Pisani e de' loro seguaci s'erano diffuse nella maggior parte d'Italia ed avevano potuto esercitare una grande influenza sugli artisti locali. Così non solo nelle principali città della Toscana, ma noi troviamo opere o di Nicola o di Giovanni o di Arnolfo di Cambio o di Fra' Agnello, o di altri loro scolari, in Napoli, ove si porta Arnolfo di Cambio, a Roma, ad Orvieto, a Bologna e financo a Padova, ov'è certo di Giovanni Pisano la statua della Madonna col bambino sopra il monumento di Enrico Scrovegno nell'Arena. E pure a Venezia doveva essere corsa la fama delle opere loro, se poi ci è dato di scorgere nelle sculture veneziane alcuni caratteri proprî della scuola de' Pisani: anzi quel Marco Romano che scolpì (1317) il sepolcro del beato Simone profeta in S. Simeone, rivelasi chiaramente della scuola di Giovanni da Pisa.

A Milano, il fine e gentile scultore di S. Maria del Prato a S. Casciano, scolare forse di Andrea da Pisa, eseguisce l'arca di S. Pietro martire in S. Eustorgio, e scolpisce la porta maggiore di S. Maria in Brera. Milano poteva dirsi già fin da allora un centro d'arte importantissimo; gli scultori campionesi erano rinomati non soltanto nella Lombardia: si sa di scultori campionesi andati a lavorare insieme coi Pisani nel duomo d'Orvieto: penetrata quindi in Lombardia l'arte toscana, questa doveva anche ivi dare i suoi frutti, sebbene lo stile gotico o francese o tedesco, là più che altrove avesse potuto mescolarvisi. Certo è che tanto a Milano quanto a Pavia trovansi opere che rivelano affatto l'influsso della scultura toscana (Confr. *Der Cicerone*, p. 336). Così nella seconda metà del secolo XIV, Bonino da Campione innalza a Verona la tomba di Can Grande, in cui si trovano ancora alcune caratteristiche proprie dell'arte de' Pisani, specialmente nelle figure; in cui, oltre ad elementi gotici trattati originalmente, trovansi elementi classici (come, p. es., le nicchie con la conchiglia apposta al catino, entro la quale stanno figure sedute di santi, e le targhe rotonde incavate nei timpani degli archi e nelle cuspidi, dal mezzo delle quali escon le protomi), fusi in un tutto veramente mirabile; in cui le statue snelle ed eleganti, e gli ornati assai finemente trattati, non la cedono gran fatto alle più belle opere eseguite in Francia nello stesso tempo.

Intanto i Dalle Masegne, fondandosi sulle tradizioni dell'arte bizantina (che in S. Marco ed altrove si mostra assai fine ed elegante, e risente ancor bene della sua origine dall'arte antica), come pure sulla tradizione pisana, subendo in pari tempo l'influenza dell'arte gotica settentrionale, ma modificandola con mirabile originalità, producono sì a Venezia che a Bologna molte opere veramente caratteristiche, le quali mostrano ormai evidenti i germi, finora sparsi, d'uno stile nazionale, veneziano: concezione pittorica nella decorazione, fresca ed immediata invenzione, espressione di vita spirituale, particolarmente nelle teste bellissime e modellate con insolita cura, con giusto sentimento del vero, con mirabile ricerca di caratteristiche speciali in ciascuna figura. Se poi a tutto questo si aggiunga che, già al principio del quattrocento, i panneggiamenti delle figure sul monumento al doge Antonio Venier, si svolgono classicamente, possiamo concludere che assai presto anche a Venezia, dopo l'impulso dato specialmente dall'arte de' Pisani, si maturavano i germi del vero e proprio rinascimento italiano. Al quale, non certamente per l'influenza del verismo gotico francese e dell'arte borgognona, ma per naturale svolgimento dell'arte toscana, arrivava pure contemporaneamente, proprio nei primi inizii del quattrocento, spiegando una potenza assai maggiore dei Dalle Masegne, anche Jacopo della Quercia, colle sue sculture a Lucca, a Siena, a Bologna; mentre anche a Firenze, pur mantenendo in parte le tradizioni antiche, Niccolò di Piero e Nanni di Banco seguivano più risolutamente quella via che presto doveva condurre la scultura italiana al suo vero e speciale carattere, a quell'altezza oltre la quale nessun'altra arte, all'infuori della classica antica, era potuta arrivare.

Jacopo della Quercia ricorda ancora i Pisani, e in particolar modo Giovanni, per alcuna contorsione in qualche figura, per partiti di pieghe affastellati e barocchi; s'attiene ancora al gotico in qualche linea architettonica; all'arte romanica in generale in qualche sagoma ed ornato a fogliami; ma per l'alta idealità delle figure, per la robustezza del concepimento e del modellato, per la interpretazione geniale e vigorosa dell'antico e della natura, egli, mentre si riannoda a Giovanni Pisano, è pure il grande precursore di Donatello e di Michelangelo, e le sue opere, checchè ne pensi il ch. Courajod, sono sotto questo aspetto di gran lunga superiori a quelle de' maestri di Michel Colombo, perchè oltre la loro bellezza intrinseca, contengono già in sè, omogeneamente fusi, tutti quei germi, che si svilupparono nella grande scultura del nostro rinascimento. Eppure egli, a parte l'originalità del suo stile, non era che il semplice rappresentante d'un'arte nazionale, italiana, non della gotica francese.

Il signor Müntz nel suo studio assai diligente, che abbiamo sopra citato, nota un bel numero d'artisti oltramontani, venuti nel secolo XIV a lavorare in Italia, onde poi ne conclude che la Francia, togliendo più tardi dall'Italia gli elementi del rinascimento, non fece che richiedere il pagamento d'un debito, contratto a suo pro durante il medio evo. Se non che questi artisti venivano, specialmente a Milano, ove lavoravano campionesi e toscani già esperti, non come indiscussi maestri, ma come aiuti nelle opere grandiose che aveano già impreso a fare le nostre città. Erano in Italia ricercati gli avorii e le opere d'oreficeria degli oltramontani; ma avevamo anche noi, specialmente a Siena ed a Firenze, orafi di sommo valore, avevamo anche noi ottimi scultori in avorio della scuola di Giovanni da Pisa e dell'Orcagna, i cui prodotti, non posson negarlo i Francesi, arrivavano nel loro paese, come arrivavano in Francia onorati anche i nostri artisti, contemporaneamente a quelli che di là

passavano in Italia. D'altronde insieme cogli scultori giungevano dal settentrione in Italia anche molti pittori, i quali, a voler dire il vero, piuttosto che dare un impulso alla nostra pittura, qui dove Giotto e i giotteschi, Ambrogio Lorenzetti e i Senesi coprivano, nel secolo XIV, le vaste pareti delle nostre chiese di mirabili composizioni, potevano ritrarne utili ammaestramenti. Lo studio e l'oggettiva rappresentazione del vero non furono esclusiva caratteristica dell'arte gotica o francese, o fiamminga, o tedesca. Fatto con Giotto un passo gigantesco nell'interpretazione della natura, sebbene la potenza straordinaria di questo maestro avesse attratto quasi tre generazioni d'artisti, l'arte doveva poi continuare per la via incominciata. E dall'arte giottesca veramente, sparsa, come le sculture de' Pisani, per tutta l'Italia, dai germi in essa fecondati, senza bisogno d'influssi esteriori, si sviluppò anche il rinascimento della nostra pittura. Così in Dante, e più spiccatamente in Petrarca e in Boccaccio, si trovano i germi dell'umanesimo.

Già verso la fine del secolo XIV il veronese Iacopo Avanzi, giottesco, tra gli affreschi eseguiti nella cappella di san Giorgio a Padova, dipingeva i *Funerali* di santa Lucia, nella quale composizione insieme a forme antiquate si ammirano figure che sono veri e propri ritratti, ed un'espressione de' sentimenti nelle teste così viva, ed atteggiamenti così semplici e naturali, ed un colorito così vago ed armonico, ed una così oggettiva ricerca dei particolari e del carattere, da far apparire evidente l'imitazione diretta del vero.

Onde l'Avanzi può giudicarsi l'immediato precursore del Pisanello, cioè del fondatore della scuola veronese; il quale, dotato d'ingegno vivace ed originale, lasciò da banda ogni convenzionalismo per darsi interamente alla ricerca del vero, all'imitazione larga e varia della natura che potè anche accordare collo studio dell'antico. Egli, insieme con Gentile da Fabriano, diede eziandio il primo e fecondo impulso alla grande scuola veneziana, che incomincia veramente con Iacopo Bellini, non potendo dirsi che efficacemente abbia contribuito al fiorire di essa lo stile tedesco dei Muranesi, che non ebbe poi alcun seguito.

In Toscana intanto, il delizioso beato Angelico, il maestro di Benozzo Gozzoli, da una parte, e da un'altra Masolino da Panicale, il maestro del grande Masaccio, cioè di colui che diede il più forte impulso al nuovo indirizzo della pittura toscana, mostrano ambedue con meravigliosa evidenza la loro derivazione dalla scuola giottesca, a cui essi però davano nuova vita, mirando ciascuno alla manifestazione d'un diverso ideale, ma ambedue tendendo ugualmente all'imitazione diretta del vero e dell'antico.

Così anche la pittura non ebbe per emanciparsi il bisogno degli insegnamenti dell'arte gotica settentrionale. Essa conteneva in sè i germi del suo rinascimento; bastava soltanto lo sforzo individuale di geni potenti per spingerla innanzi; ed i geni non potevano mancare nel nostro paese, in quell'ardore di vita, che da tempo era incominciato a manifestarsi, in quel risveglio potente degli italiani verso la nuova civiltà, in quella continua cupidità d'osservare e di darsi ragione di tutte le cose, in quello studio di ricercare le difficoltà per superarle, nell'amore verso la natura e verso tutto ciò ch'era bello e grande, nell'aspirazione, ormai non più rattenuta, di uguagliare e fors'anco di superare gli antichi.

Nei secoli XIII e XIV noi abbiamo accettato dalla Francia, e in generale dal settentrione, vari elementi artistici, e, voglio concedere, più forse che noi non ne dessimo; ma lo stile settentrionale non s'impose alla nostra arte, si mescolò piuttosto con essa, ed anche nei monumenti dov'esso manifestasi più spiccatamente, noi sapemmo trasformarlo secondo il nostro carattere. In generale noi fummo nell'epoca gotica più parchi e, talvolta, anche più fini, se non più varî, nell'uso degli ornamenti; più sereni interpreti del vero ed amanti in pari tempo dell'ideale; nè mai abbiamo perduto di vista l'antico: così che nel momento del massimo fermento di vita, sviluppatosi tra i popoli europei, fermento che pur dovea manifestarsi con certi caratteri comuni per la comunanza delle idee da cui era scaturito ed in cui s'agitava, noi abbiamo fatto presto a trovare il nostro speciale carattere, la nostra forma quale già appariva anche nelle opere di cui abbiamo parlato.

N. BALDORIA

V. BINDI. - **Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi.** Studi. Con prefazione di Ferdinando Gregorovius. Opera corredata da note e documenti inediti, illustrata da duecento venticinque tavole in fototipia ed incisione. Napoli, Giannini, 1889.

Il ch. prof. Vincenzo Bindi, preside dell'Istituto «Pietro della Vigna» di Capua, ha pubblicato un'opera così imponente per mole, da far pensare al motto di Plinio *quin etiam voluminibus ipsis auctoritatem quandam et pulchritudinem adicit magnitudo*. Il Gregorovius, che ha ornato di sua prefazione il libro, ci presenta l'autore come uomo che «crebbe il vasto e preclaro impero della scienza artistica d'Italia di una nuova provincia, aggiungendo alla storia delle arti italiane il ramo abruzzese». A vederlo, scrive poeticamente lo storico di Roma nel medio evo, «presentarsi innanzi alla sua patria, con quest'opera bella e pregevole tra le mani, da esso lui fatta splendidamente vestire, e fornire di tanti disegni, egli mi fa ricordare quasi Leonate di Casauria o altri fondatori di fabbriche sontuose, che si veggono raffigurati pei musaici portanti sulle loro palme l'effigie dell'opera da loro innalzata». Alle lodi del Gregorovius, si aggiunse il giudizio favorevole di un autorevole Istituto; e l'opera dedicata al Re, verrà negli Abruzzi considerata come monumento storico adamantino, come base agli studii fondamentale, incrollabile. Egli è perciò che noi, plaudendo al patriottismo del prof. Bindi, ammirandone l'ampia erudizione, le assidue ed amorose

cure da lui poste intorno all'opera, ci sentiamo in dovere di dirgli con libertà il nostro pensiero.

Al prof. Bindi, che può rendere ancora tanti e segnalati servigi alla storia degli Abruzzi, devesi parlare schiettamente. L'*Archivio storico dell'Arte* non dà corone nè lodi ufficiali; onora l'ingegno studiandone con coscienza le produzioni.

L'arte negli Abruzzi era stata studiata con grande competenza dallo Schulz, e aveva avuto minori illustratori col Salazaro e con altri. Il Bindi appartiene alla nuova rifioritura degli studii artistici negli Abruzzi; ma come già nel Salazaro, così ne' seguaci, vi è una forte tendenza a vedere dovizia di capolavori ed artisti in una regione che non eccelse nell'arte. Se quegli studiosi avessero prima dato uno sguardo al movimento delle arti belle nelle zone medie e superiori d'Italia, si sarebbero convinti che la flora artistica degli Abruzzi fu poco rigogliosa; e con più giusto criterio l'avrebbero esaminata, più che sotto l'aspetto della grandezza e della gloria regionale, sotto quello della etnografia. Piuttosto che magnificare un artista in ritardo, essi avrebbero potuto dinotarlo come un esempio della lentezza con cui gl'ideali della bellezza si fecero strada traverso al loro paese; come un segno dello stagnarsi delle tradizioni, là ove non fu contrasto di grandi correnti di vita sociale.

Basta dare un'occhiata alle tavole, date dal Bindi, a corredo dell'opera sua, per accorgerci che l'amore del natio loco nocque alla scelta degli oggetti e de' monumenti che riprodusse. E se può darsi lode per la riproduzione di alcuni interessantissimi monumenti medioevali, non così per certe croci processionali, quelle di Piero di Santi di Teramo ad esempio, che, anche relativamente al tempo in cui furono eseguite, sono di una rozzezza spaventevole. Il quadro di Cola dell'Amatrice esistente nella Galleria capitolina, e che il Bindi riproduce, come capolavoro, nel suo albo, è vuoto, stucchevole, tristissimo. Gli esempi si potrebbero moltiplicare a prova che il Bindi non ebbe misura nel suo entusiasmo, non seppe graduarlo e mettere sopra un piedistallo elevato l'artista di merito, lasciare nella penombra od anche nell'ombra quello che non espresse nulla, non ebbe forza propria, nè riflesse l'altrui. E così l'opera ch'egli ci ha dato, se è notevole veramente per la ricchezza di notizie che produce, non ci lascia seguire lo svolgersi delle forme dell'arte, poichè tutto, il buono, il mediocre, il pessimo, galleggiano alla pari, si mescolano, si confondono insieme.

L'architettura del lavoro doveva perciò essere incerta, senza limiti: e così vediamo prendere posto in essa, tanto la figuretta della primitiva arte cristiana, come le plastiche moderne del Barbella, le Abruzzesi di Michetti, i costumi teramani. Così nell'opera si specchiano i secoli, senza che alcuno si mostri nel suo particolare aspetto: passano, fuggono, fra le selve dei nomi citati, artisti d'ogni tempo e d'ogni colore, fra i nomi di letterati, d'uomini d'arme e di scienza. Le disquisizioni storiche, filologiche, critiche si alternano con le artistiche: statuti, bolle papali, diplomi, necrologi, poemi latini, interrompono il corso della lettura. Non disconosciamo l'importanza di molti di quei documenti, ma avremmo voluto, perchè meglio tralucesse l'importanza loro, che essi fossero messi al loro luogo, riuniti, raccolti con sistema rigoroso, con un fine ben determinato.

Nello studio dei monumenti artistici, non possiamo a meno di notare come manchi all'autore una cognizione pratica delle scuole d'arte italiana e dei caratteri dello stile di differenti secoli, e come manchi metodo nelle ricerche. Egli attribuisce ad esempio al secolo XIV la Vergine adorante il Bambino, della cattedrale di Atri, opera evidente del secolo XV; così assegna al secolo XI o XII alcune figure di Santi e di Sante, che si vedono nella cripta di quella cattedrale, mentre per il disegno delle teste e per i naturali panneggiamenti, devonsi ascrivere almeno alla fine del secolo XIV. A Luca della Robbia assegna una *Risurrezione* e una *Vergine*, opera di seguaci; alla fine del secolo XIII o ai principii del secolo XIV assegna l'affresco in una lunetta di S. Maria in Valle Porclaneta, opera evidente del quattrocento inoltrato.

Ma per chiarire bene il nostro giudizio, tratteniamoci sopra uno degli artisti più notevoli degli Abruzzi, l'orafo Nicola di Andrea di Guardiagrele, e vediamo come il Bindi lo abbia studiato. Egli comincia per dichiararlo «scultore e cesellatore davvero insigne e da non temer rivali, non dico negli Abruzzi, ma nell'Italia tutta, VISSUTO UN SECOLO PRIMA di quel Benvenuto Cellini che doveva poi elevarsi principe tra tutti i cesellatori del suo tempo. Le opere che egli condusse furono davvero meravigliose per arte, per istile purissimo e per concetto, e collocano il nome del nostro Nicola di Guardiagrele, finora, per somma incuria, ignoto nella storia artistica napoletana, fra i primi che nobilitarono e restaurarono l'arte del cesello.... Tutte le sue opere collocano l'artista abruzzese a fianco di Donatello, del Ghiberti e dello stesso Benvenuto Cellini. Che se egli avesse ricevuto il battesimo a Firenze, a Roma od a Milano, e non in un umile paese degli Abruzzi, e da storici *partigiani* dell'arte fosse stato encomiato più del dovere, non sarebbe certamente meno di quelli famoso!» In questo giudizio è evidente la esorbitanza nel vantare l'artista abruzzese, che non può stare a pari dei grandi maestri orafi e scultori italiani, pigmeo accanto a quel colosso che fu Donatello; imitatore, lontano imitatore del Ghiberti. Con Benvenuto Cellini, che l'autore ritiene erroneamente come scultore massimo, al vertice della scala artistica, il confronto pare non regga in alcun modo, anche perchè il Cellini appartiene ad altro secolo. I giudizi della storia tendono sì ad essere sempre più giusti ed equilibrati; ma non con gli encomi si crea la gloria di un artista, non con confronti esagerati, non con la sconfinata ammirazione. Il celebre paliotto di Nicola di Guardiagrele, esistente a Teramo, mostra come l'orafo invece di abbandonarsi liberamente al suo genio, traesse profitto de' suoi precedenti lavori di croci processionali, nel resto imitasse le composizioni delle celebri porte del Ghiberti, e non

sapesse però dare ai diversi getti e alle varie rappresentazioni una disposizione organica, un insieme geniale. Padrone della tecnica, seppe cesellare con accuratezza questa o quella figuretta, moverla con scioltezza; ma egli è ben lontano dalle altezze a cui l'oreficeria giunse a Firenze e in altre parti d'Italia. È notevole che Nicola di Guardiagrele, educato nell'arte dal padre, facesse a po' per volta divorzio dalle forme gotiche, e si arrendesse a quelle del Rinascimento; ma egli non ebbe, nè quando seguì le orme del padre, nè quando riflesse l'arte toscana, tale originalità potente da metterlo a fianco ai genii dell'arte. Non ci creda *partigiani* l'autore, perchè noi siamo pronti a godere il bello, venga da una o dall'altra provincia d'Italia, venga dall'Europa o da qualsiasi latitudine. La partigianeria non è più possibile oggi: non ci scaldiamo più a certi pannicelli caldi del municipalismo. E del resto Nicola di Guardiagrele non fu del tutto ignorato, come il Bindi dichiara, poichè il Labarte nel-l'*Histoire des arts industriels* fa onorevole menzione di lui e Rohault de Fleury illustra una sua croce esistente nel Laterano (*Le Latran*, atlas, pl. xxx). Il Bindi non poteva farsi un'esatta idea del posto che compete a Nicola di Guardiagrele, poichè non ne esaminò attentamente la maniera di fare, tanto che egli ascrive all'artista un'argentea statua di San Giustino, che si venera nella cattedrale di Chieti, opera del secolo XVII. Esiste invero il documento che prova come Nicola di Guardiagrele eseguisse una statua di San Giustino, ma la statua dovette essere rifatta o rifusa: quella che oggi si vede è barocca senza dubbio. Pure a Nicola di Guardiagrele l'autore ascrive la croce processionale della chiesa di San Giovanni Evangelista a Penne, mentre essa grandemente si differenzia da quelle autentiche dell'artista, ed è di gran lunga a tutte inferiore. Non gli appartiene di certo, anzi è di tempo a lui posteriore e probabilmente di quello sgraziato Pietro de' Santi di Teramo, poi che la croce di Penne e quella di costui a Montagnano hanno, nella forma generale e ne' particolari, riscontri evidenti.

Ma questi errori provengono dal fatto che l'autore a troppe cose pensò, a troppe svariate ricerche mise mano; e non poteva riuscire a lui di condurne a compimento alcuna, con tutta quella potenza di analisi che si acquista convergendo gli occhi e le forze ad una materia sola Così a lui che fu a Parigi, per consultare il *Codice Casauriense* della biblioteca nazionale (5411 fondi latini), non apparve la importanza del disegno, che si vede in una pagina del codice, ov'è in qualche modo rappresentata la facciata dell'antica basilica; e quella pagina, la più importante per lo studioso del monumento, non riprodusse, come altre pagine, in fototipia. Meglio era, ci perdoni l'autore la nostra schiettezza, ridurre l'opera a minor mole, ma renderne più compatta la sostanza. Che importava a noi che egli accogliesse la erudizione stantia di quel tale che, in una lunga lettera, gli discorre di San Luca pittore di Madonne, facendo voli da Icaro erudito? La erudizione vive, quando è semplice e piana; vive, quando non si copre di ogni fatta d'abiti e di sacca, ma come regina si estolle sulle rovine del passato.

O. MARUTI

Diamo anche un esempio della poca esattezza dell'autore nella trascrizione di antichi codici, confrontando due passi del *codice casauriense* nella lezione Bindi e in quella genuina:

BINDI, pag. 456.	CODICE, fol. 70 r.
Cepit igitur et creatum est Piscariense Monasterium tempore quo Papa gloriosissimus Nicolaus gerebat Pontificatum et Michael Constantinopolitanus regebant imperium, supradicto Cesare Ludovico Augusti Lotarii filio in honorem Sancte et individue Trinitatis illud fundante et construente *etc.*	Cepit igitur et creatum est piscariense monasterium tempore quo papa gloriosissimus Nycolaus romanum gerebat pontificatum, et Michael constantinopolitanum regebat imperium, supradicto cesare Ludouico augusti lotharii filio in honorem Sancte et individuae trinitatis illud fundante et construente, *etc.*

BINDI, p. 467.	CODICE, fol. ultimo.
Clemens ob lumen scriptum tibi tolle volumen | Hac ut scriptura tua sint in lumine jura | Scriptis noscantur que sunt tua jura legantur | Sit liber gratus quem servulus est operatus | Qui tui(?)sis Clemens proprio de lumine Clemens. | Perpetuis annis fratris memor esto Iohannis.	Clemens ob lumen scriptum tibi tolle uolumen | Hac ut scriptura tua sint in lumine Jura | Scriptis noscantur que sunt tua iura legantur | Sit liber gratus quem seruulus est operatus | Cui tui sis clemens proprio de nomine clemens | Perpetuis annis fratris memor esto iohannis.

W. BODE - **Ein Bildnis der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians, Bianca Maria Sforza, von Ambrogio de Predis** (nell'« Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen » X Band, II Heft). - Berlin, 1889.

Dei lavori del Bode, ispirati dal vivo affetto che lo scrittore porta all'arte nostra e fondati sull'esperienza ch'egli s'è acquistata con l'esaminare da vicino una immensa quantità di opere artistiche, è doveroso rendere conto ai lettori del nostro *Archivio*.

Nella presente memoria, l'A. combatte, e a nostro parere ragionevolmente, l'opinione del Lermolieff intorno al ritratto in profilo di una nobile dama milanese che si trova nell'Ambrosiana di Milano sotto il nome di Leonardo. Il Lermolieff attribuisce il ritratto ad Ambrogio de Predis e dice che rappresenta Bianca Maria Sforza, sposa dell'imperatore Massimiliano (1493), giacchè somiglia ad un disegno, erroneamente attribuito a Leonardo, nell'Accademia di Venezia, ove, accanto al busto dell'imperatore, si vede quello in profilo di una giovane donna. Ma nè questo disegno, che è molto piccolo, nè quello più grande preso da un quadro (come si vede dalle tinte dei colori leggermente accennati o indicati con parole) e attribuito all'Amberger, nel gabinetto delle incisioni in rame a Berlino, somigliano al ritratto dell'Ambrosiana; ambedue sono invece molto somiglianti al ritratto, riprodotto in una splendida elio-

tipia, che si trova a Berlino in possesso di un privato, il quale dallo studio dello Harck che si pubblica in questo stesso fascicolo, apprendiamo essere il signor Lippmann. Questo sarebbe adunque il vero ritratto di Bianca Maria Sforza in età di vent'anni (dunque circa nel 1493) quando era ancora promessa sposa dell'imperatore Massimiliano; di fatti fra i ricchi ornamenti che le cingono il capo essa porta il motto degli Sforza MERITO ET TEMPORE, ed oltre che ai due di Venezia e del gabinetto di Berlino, è perfettamente somigliante ai ritratti autentici di lei esistenti nella collezione Ambrasiana a Vienna, a Innsbruck, alla sua statua in bronzo sulla tomba di Massimiliano nella chiesa di corte a Innsbruck, e ad una piccola medaglia gettata da un artista mantovano nel 1506.

Dimostrato così con tutta certezza che il ritratto dell'Ambrosiana a Milano non è di Bianca Maria Sforza, l'A. si domanda chi possa essere la donna in esso raffigurata e, posto ch'essa sia una Sforza, come si può argomentare dagli ornamenti, che si riscontrano molto simili in tutte le donne di quella casa fra la fine del secolo XV e il principio del XVI e che anzi l'autore suppone sieno opera di un solo artista che lavorò a quella corte, propone il nome di Beatrice d'Este, moglie di Lodovico il Moro, che è l'unica i cui ritratti e i cui busti abbiano qualche somiglianza col nostro.

Quanto all'autore del vero ritratto di Bianca Maria Sforza, il Bode ritiene come certo che sia Ambrogio de Predis, il quale nel 1502 fece il ritratto dell'imperatore Massimiliano e di sua moglie, e rifece la seconda in un quadro più grande, quello dal quale è tolto il disegno leggermente colorito conservato a Berlino. Difatti, confrontando il ritratto di Bianca Maria con quello dell'imperatore Massimiliano a Vienna, si riscontrano in ambedue quelle particolarità che sono caratteristiche di Ambrogio de Predis, cioè: le figure ritratte in puro profilo, il fondo scuro, la tinta delle carni fredda e biancastra, il disegno preciso e l'esecuzione accurata come in una miniatura; quest'ultimo carattere serve anzi a confermare l'asserzione del Lermolieff, che il nostro pittore sia figlio di Cristoforo de Predis, miniatore modenese, che nel 1474 eseguì il ritratto in miniatura di Galeazzo Maria Sforza; si vedrebbe cioè nel figlio l'influenza del padre. Giudicando da questi caratteri, il Bode crede di poter ragionevolmente attribuire ad Ambrogio de Predis altre opere non firmate, quali un ritratto di giovane donna attribuito al Boltraffio, nel museo di Oldenburg; quello di un giovane col berretto rosso e veste azzurro pallida in possesso del console Weber ad Amburgo; il ritratto in profilo di un uomo di mezza età, di fattezze sforzesche, attribuito al Foppa, nel museo Poldi-Pezzoli a Milano; altri due molto danneggiati e mal restaurati nel museo di Hannover, e finalmente una giovane donna in mezza figura nella collezione Dreyfuss a Parigi.

Altri due ritratti sono ascritti dal Lermolieff ad Ambrogio: uno d'essi è in possesso del senatore Morelli a Milano; l'altro, un giovane impellicciato, fu venduto dieci anni fa a Londra colla collezione Fuller-Maitland; un terzo simile a questi due si trovava già nella collezione Jarwes a Firenze. Se non che su questi tre ritratti che non sono dipinti di profilo, e sono trattati in modo più largo e più coloristico, il Bode non vuole esprimersi, perchè non li ha veduti dopo gli altri di cui prima si è fatta menzione.

Nel ritratto della Ambrosiana a Milano poi non vede l'autore la mano di Ambrogio de Predis, bensì quella di Leonardo; tanto è vero che in una copia di questo ritratto fatta precisamente dal de Predis, in possesso di G. Salting a Londra, si vede come il pittore non sappia giungere all'altezza di Leonardo, e la copia ha in sè tutte le particolarità prima nominate, che per Ambrogio sono caratteristiche.

In appendice a questo eccellente lavoro del Bode e ad aggiungere qualche cosa alle scarsissime notizie positive che si hanno intorno al de Predis, non sarà vano riportare qui un documento finora inedito che a lui si riferisce:

(Archivio di Stato in Modena. Registro *Ricordi de la Salvaroba de Castello*, 1478-83, a c. 65 v) « 1482. Adi 22 de Mazo. - A zoane ambroso di predj da Milano depinctore de lo Ill. s. lud.º sforza. Braza 10 de razo alexandrino de comisione de la Ex.ª de Madama la quale gie dona la Ex.ª del nostro S.re »

Da questo documento si desume che il pittore nel 1482 era al servigio di Lodovico Sforza, e che in quell'anno andò a Ferrara, forse recando con sè il ritratto di Anna Sforza fidanzata di don Alfonso d'Este, il quale prima aveva mandato il suo proprio ritratto in dono alla promessa sposa.

G. COCEVA

STEVENSON (H.). - **Notes sur les tuiles de plomb de la basilique de S. Marc ornées des armoires de Paul II et de médaillons de la Renaissance.** - (Mélanges d'archéologie et d'histoire. École française à Rome. - Paris-Rome, V, 1888).

L'A. dopo avere, con molta erudizione, dimostrato che l'uso di segnare il nome dell'ordinatore di un edificio nelle tegole di piombo, avente origine nelle romane tradizioni e continuatosi nel medio evo, si mantenne anche nel Rinascimento, discorre delle tegole della chiesa di S. Marco in Roma, ornate di stampe di medaglioni celebri di Vittore Pisano, fra cui notansi quella della medaglia di Alfonso d'Aragona, l'altra di quella del Pisanello stesso. Fra queste ancora la stampa della medaglia di Paolo II, e grandi tegole di piombo con le armi di quel papa, che diede disposizioni per la copertura della chiesa nel 1468. Segnaliamo ai lettori le ricerche erudite dall'A.

O. M.

E. Müntz. - **Recherches sur Andrea Salaino élève de Léonard de Vinci.** - (*Courrier de l'Art*, 1889, n. 25).

L'autore in questo articoletto ripete alcune delle notizie intorno all'allievo favorito di Leonardo, e ci comunica il contenuto di un documento che si trova nella collezione intitolata *Monumenta Hungariae historica*, nel quale è nominato un « Andrea Salai Ungero balistrero » che nel 1481 si trovava a Brindisi al servizio della casa di Napoli. L'autore ritiene verosimile che questo Andrea Salai sia il padre dell'allievo di Leonardo, quantunque non sia frequente il trovare a quel tempo il nome del padre dato ai figli, i quali piuttosto portano quello del nonno.

Se l'ipotesi del Müntz fosse vera, si avrebbe almeno una nuova notizia che viene ad aggiungersi a quelle scarsissime che abbiamo intorno ad Andrea Salaino.

C.

MISCELLANEA

L'iconografia di Beatrice d'Este. — Lo studio recentemente pubblicato dal dott. Bode intorno ad un ritratto di Bianca Maria Sforza dipinto da Ambrogio de Predis [1], e l'opinione da lui espressa che il ritratto di mano di Leonardo esistente nell'Ambrosiana di Milano, nel quale il Morelli vide erroneamente raffigurata la seconda moglie dell'imperatore Massimiliano, rappresenti invece la principessa Beatrice d'Este, moglie di Ludovico il Moro, m'invogliarono a fare qualche indagine intorno all'iconografia di questa gentildonna ed a pubblicarne, sebbene forse non del tutto completa, i risultati. Senza voler esagerare l'importanza di tali ricerche iconografiche, credo tuttavia che, fino ad un certo punto ed in alcuni casi, dovrebbero essere tenute in maggiore considerazione e più praticate di quanto lo sieno state finora; poi che talvolta, dove manca la scorta dei documenti o di iscrizioni, o di motivi stilistici che risultino con bastante chiarezza, si può giungere col raffronto iconografico della persona raffigurata in una pittura o in una scultura, a stabilire l'epoca probabile nella quale l'opera d'arte fu eseguita, e quindi, considerando tale epoca ed il luogo di provenienza, fare un'ipotesi che abbia almeno qualche fondamento, intorno al suo autore.



BUSTO DI GIAN CRISTOFORO ROMANO
(Museo del Louvre)

Il numero dei ritratti di Beatrice è relativamente molto limitato, e ce ne possiamo dare la ragione ricordando come questa principessa, nata nel 1475 (non nel 1473 come scrive l'Armand) morisse già nel 1497. Il primo ritratto, oggi pur troppo perduto, è quello dipinto da Cosma Tura, detto Cosmé, e che conosciamo da un documento pubblicato dal Venturi [1]; fu eseguito nel 1485, quando adunque Beatrice era in età di dieci anni, ed era destinato ad essere mandato a Ludovico Sforza, al quale la giovanissima principessa estense era già fin d'allora fidanzata.

Primo per ordine di tempo fra i ritratti conservati è il bellissimo busto eseguito da Gian Cristoforo Romano circa nel 1490, ad ogni modo certamente prima del 1491, conservato presentemente nel museo del Louvre. Esso fu già illustrato

1 Vedine la recensione in questo stesso fascicolo, pag. 262.

1 A. Venturi, *Cosma Tura genannt Cosmé* (« Jahrbuch der

e riprodotto in questo *Archivio* [1], e noi, senza fermarci a parlarne e rimandando i lettori alla descrizione già data dal Venturi, ci limitiamo a riprodurlo di profilo, affinchè riesca più facile il confrontarlo con gli altri ritratti.

A questo terrebbe dietro il ritratto dell'Ambrosiana che qui riproduciamo dall'incisione del Gaillard. La rassomiglianza, come riconosce anche il Bode, non è perfetta; tuttavia, spogliando il ritratto di quella grazia che Leonardo infuse in tutti i suoi ritratti, i quali perciò talvolta non corrispondono esattamente ai personaggi rappresentati, ma ne idealizzano la fisonomia, non mi pare difficile riavvicinare questa imagine alle altre di Beatrice che ci sono conosciute [2]. E di queste, procedendo sempre in ordine cronologico, nomineremo il bel quadro ora nella galleria Pitti (n. 371). Nel catalogo della galleria esso non è nominato come ritratto di Beatrice, bensì in generale come ritratto muliebre; inoltre è detto lavoro di Pier della Francesca Senonchè la somiglianza del dipinto col busto di G. Cristoforo Romano è evidente; e quanto all'autore, non è certo esatta l'attribuzione del catalogo; la maniera del quadro accenna invece molto più a Lorenzo Costa, al quale ora da molti è ragionevolmente attribuito. Si può quindi vedere in esso uno dei ritratti che il Vasari racconta d'aver veduto nella guardaroba degli Estensi [1], ritratti di cui finora non si conosceva nessun esemplare, e potremo ritenere che il Costa, partito in età giovanile da Ferrara, vi si sia recato un'altra volta alcuni anni prima del 1499, epoca in cui ebbe commissione di adornare il coro della cattedrale.

In un quadro detto dello Zenale nella galleria di Brera a Milano vediamo rappresentata nel mezzo su d'un trono la Madonna col bambino; alla sua destra sta inginocchiato con le mani giunte Ludovico il Moro, alla sinistra Beatrice, la cui figura, qui riprodotta, simile a tutte le altre nell'acconciatura del capo, è notevole per le molte fettucce che adornano le maniche. La data del dipinto si determina facilmente dall'età dei due figlietti, de' quali il maggiore che mostra circa tre anni è inginocchiato accanto al padre, il minore, tuttora in fasce, accanto alla madre. Conoscendo l'epoca delle nozze di Beatrice e Ludovico, che è il 1491, si può asserire che il quadro dello Zenale sia stato eseguito nel 1494.



RITRATTO DIPINTO DA LEONARDO

(dall' incisione del Gaillard)



RITRATTO DIPINTO DA LORENZO COSTA

(Galleria Pitti a Firenze)

kön. preuss. Kunstsammlungen, 1888, Heft I u II). Il documento è il seguente: (Archivio di Stato in Modena. *Conto generale*, iii, 1485, a c. CCLXXXJ) « Ill.mo n. Signore per compto de la spessa de dare.... E adi XXIIIJ.° de dexembre L dodexe m. che sono la valuta de fiorini 4 doro In oro largi In ragione de L. tre m. per fiorino et per sua S. a Cosmo depintore per sua mercede de depinzere et Retrare dal naturale la faza et peto de la Ill.a d. Biatrixe da este figliolla del prefato n. S. per cagione de mandare quella a lo Illu.mo d. Lodovico maria sforza duca de barj etc. consorte de epsa m.a Biatrixe portolj contanti Carlo contugo al zornale I. I. I. de ussita a c. 181.... duc. L. XIJ. s. d. »

[1] A. VENTURI, Gian Cristoforo Romano. Anno I, fascicolo III, pag. 51.

[2] Il quadro fu citato in tempo remoto dal cardinale Federico Borromeo, nell'opuscoletto, oggi rarissimo, dal titolo: FEDERICI CARDINALIS BORROMEI ARCHIEPISC. MEDIOLANI *Museum Mediolani*, anno salutis MDCXXV nel seguente passo, del quale la chiarezza non è certo il pregio principale: « Haud longe inde pendet factum a Michaele Angelo caput, quod artifex ille inter exemplaria cœtera sibi praeparasse creditus est, cum Romae Judicium pingeret, congruitque opportune, ut in Museo hoc nostro iungeretur huic aliud Leonardi caput, quo Principum nostrorum unam exprimendo, in graphidis certamen revocasse priorem illum est visus. »

[1] VASARI, *Le Vite*, tomo III, pag. 132 (ed. Sansoni, 1878): « in molti quadri ritratti al naturale che sono benissimo fatti, e molto simili al vero ».

Una piccola imagine non nominata dal Bode è la miniatura, lavoro di un artista lombardo e probabilmente milanese, che si trova insieme a quella di Ludovico il Moro nell'atto di donazione fatto da Beatrice in favore del marito, ora conservato nel British Museum a Londra, e che nel principio porta la data: « In nomine Domini Nostri Jesu Christi. anno natalis eius millesimo qua-



DETTAGLIO DI UN QUADRO DI B. ZENALE

(Pinacoteca di Brera)

tringentesimo nonagesimo quarto Indicione duodecima Die martis vigesimo octauo Ianuarij ». Vi ritroviamo la solita acconciatura del capo, al collo un monile con medaglione simile a quello della galleria Pitti. In questa miniatura vediamo inoltre più fortemente espresso un particolare che è comune e caratteristico a quasi tutti i ritratti di Beatrice, compreso quello dell' Ambrosiana:



SCULTURE SULLA PORTA DELLA STANZA DEL LAVABO NELLA CERTOSA DI PAVIA

i riccioli che si avanzano sulle guance, allontanandosi dalla massa dei capelli che scendono lisci fin sotto gli orecchi e poi son tirati all'indietro.

Press' a poco a questa epoca dovrebbe appartenere un altro ritratto che finora, per quanto io sappia, non fu da nessuno identificato, ma si disse con termine generale rappresentante una duchessa di Milano: è una delle quattro teste che si vedono scolpite sopra la bella porta della stanza del Lavabo, eseguita da G. A. Omodeo, nella Certosa di Pavia, delle quali i lettori troveranno qui sotto una piccola riproduzione. Delle quattro teste, tre sono provvedute ciascuna di una targhetta. Nella prima, cominciando da sinistra, leggesi Bianca Maria Ducissa Mli; la targhetta della seconda è caduta; la terza porta la scritta Isabella Ducissa Mediolan, e nella quarta leggesi il nome Bona Maria Ducissa Mli.



MINIATURA LOMBARDA

(British Museum)

Ora io credo che nella testa sprovveduta della targhetta debba vedersi precisamente il ritratto di Beatrice d'Este. L'acconciatura del capo ed il vezzo di perle che le circonda il collo sono in perfetta analogia con quelli degli altri ritratti; inoltre il tipo del volto, del quale nella nostra non troppo felice riproduzione si può a pena distinguere il profilo, è veramente quello di Beatrice.

Fermandomi alla Certosa di Pavia, nominerò ancora la statua giacente che faceva parte della tomba di Beatrice, ora nella navata sinistra della chiesa. Il sepolcro fu commesso da Ludovico il Moro a Cristoforo Solari, detto il Gobbo, nel 1498. La duchessa è raffigurata distesa, con la testa appoggiata su d'un cuscino, le mani incrociate davanti sulla cintola e coperte da un fazzoletto con orli sfrangiati; ricchissimo il vestiario, nel quale si osserva una particolarità già notata parlando del quadro

dello Zenale, cioè le lunghe fettucce che qui scendono dalle spalle e sono disposte lungo i fianchi della figura. L'acconciatura del capo è alquanto diversa dalla solita: i capelli formano una folta cornice di riccioli intorno alla fronte, cornice che è continuata da due ricci abbastanza lunghi che partendo dalle guancie scendono sul petto fino all'altezza del seno. I tratti del volto non si possono facilmente ravvicinare a quelli che già ci sono noti: il viso è grasso e privo affatto di espressione, il collo sgraziatamente ingrossato; però, osservando la statua di fianco invece che di fronte, si trova che il profilo corrisponde perfettamente a quello degli altri ritratti.

Di medaglie nelle quali sia raffigurata questa principessa, non son riuscito a trovarne che una, quella che pubblicò l'Armand (vol. I, n. 21) attribuendola, non so se abbastanza ragionevolmente, al Caradosso. Da una parte d'essa si vede il busto di Ludovico il Moro con la scritta LUDOVICO. M. SF. ANGLUS. DUX. M. 1497; dall'altra il busto in profilo a sinistra di Beatrice, con la solita acconciatura del capo, circondato dalla iscrizione BEATRIX SF. ANGLA. ESTSIS. DUCISSA. MLI.

Questi i ritratti della gentile e mite principessa che, a quanto ci è raccontato, impedì finchè visse l'esecuzione dei piani del crudele marito, ritardando, se non scongiurando, la rovina della casa d'Aragona. Se la serie loro non è del tutto completa, l'averli riuniti potrà almeno servire a facilitare il raffronto con altri che ancora esistessero; e sopra tutto sarebbe desiderabile e molto interessante il rinvenire per mezzo del confronto il primo nominato, quello dipinto nel 1485 da Cosma Tura.

GIUSEPPE COCEVA

Pitture a Gubbio. Nota per la iconografia delle rappresentazioni di S. Francesco. — Nel volume recentemente pubblicato dall'avv. O. Lucarelli col titolo di *Memorie e guida storica di Gubbio* troviamo (pag. 496) la notizia, che in una sala del palazzo dei Consoli si vede un affresco del secolo XVI o del principio del XVII, in cui è rappresentato *Giacomello Spada che porge a S. Francesco le stoffe per rivestirsi*, ed un altro affresco in cui è raffigurato *S. Francesco seminudo in una bottega da sarto*. Nei primitivi biografi del santo non trovasi alcuna notizia di questo Giacomello Spada; però molti documenti che gli si riferiscono furono indicati dal padre Diego dalle Grotte di Castro. [1]

A proposito di Giacomello Spada vediamo nella *Miscellanea Francescana* (anno IV, fasc. I) rammentata una pittura, oggi perduta, del chiostro di S. Francesco in Gubbio, colorita a chiaro-scuro nel secolo XIV e XV insieme con altre, delle quali son rimaste poche e deboli tracce. Rappresentava S. Francesco ignudo rivestito da un uomo sull'ingresso di una casa. Sotto la figura dell'uomo si legge *Giacomellus Spada*, e sulle pareti della casa vedesi ripetuto tre volte un blasone, che è una spada sguainata capovolta fra due stelle. Da un lato si vede una città con torri, campanili, case, ponte levatoio, ecc., e sopra vi è scritto *Eugubi*. La pittura è riprodotta in incisione nell'opera *Epitome Annalium Ordinis minorum Francisci Haroldi* (vol. I, p. 29) e sotto vi si legge una relazione di parecchi eugubini in data del 28 marzo 1657, nella quale le pitture monocrome del chiostro francescano sono dette di « roza e antica maniera. »

C.

[1] *Meraviglie di san Francesco in Gubbio*. Gubbio, Romitelli, 1886, p. 11-14.

Un ritratto e un disegno di Giulio Campi nel museo del Louvre. — In un articoletto pubblicato nella *Chronique des Arts* (1889, n. 18) il signor L. Mesnard parla di un ritratto d'uomo dai capelli e dalla barba nera, datato del 1501, che si trova nel Louvre (n.º 250). Esso è detto di scuola veneziana, e nel catalogo è anche espressa la supposizione che possa essere di un artista tedesco che lavorò in Italia. L'A. invece, confrontandolo con un ritratto del museo di Stoccarda (n. 22?) che è evidentemente della stessa mano, e che, stato attribuito prima erroneamente a Giovanni Bellini, fu dal Crowe e dal Cavalcaselle messo giustamente in relazione con alcune figure di scuola cremonese nella cattedrale di Cremona, crede di poterlo ragionevolmente attribuire a Giulio Campi, al quale accenna anche il piccolo pezzo di paesaggio montuoso che si vede alla sinistra del personaggio, in cui ad onta della sua poca estensione, si può riscontrare dell'analogia con quello molto più grande che forma il fondo di un quadro d'argomento religioso di Giulio Campi nel museo di Brera.

Allo stesso pittore il Mesnard ascrive anche un disegno, pure nel Louvre (n. 376), che rappresenta un alabardiere, e che finora fu ritenuto di mano di Tiziano, laddove invece una figura di alabardiere che corrisponde esattamente al disegno del Louvre, trovasi in una serie di pitture di Giulio Campi nella chiesa di S. Agata a Cremona, rappresentanti scene della vita della santa titolare.

C.

Codici miniati italiani in vendita a Londra. — Una parte dei codici Hamiltoniani acquistati anni or sono dal Governo prussiano, furono ora riceduti da quel Governo e saranno, in numero di 91, venduti a Londra il 23 del corrente mese. Nel catalogo pubblicatone figurano parecchi codici miniati italiani, e i principali fra essi sono: un *Testamento vecchio* scritto in italiano nel 1396 da Giovanni di Bartolomeo Niccoli; un *Antifonale* del secolo XV ed un *Terenzio* pure del secolo XV. Sono adorni di miniature veneziane un *Psalterium* del 1461; un *Ciceronis Tusculanae* e un esemplare delle *Rime* del Petrarca, ambedue del secolo XV; finalmente un altro *Psalterium* del secolo XV, scritto e miniato in Firenze per la casa de' Medici, ed un *Columella, De re rustica* con la data 1468 e con ornati attribuiti a Girolamo dei Libri.

C.

Esposizione di ritratti d'architetti a Parigi. — Dal 17 al 22 del corrente giugno, fu tenuto a Parigi il terzo congresso internazionale degli architetti. Oltre alle molte conferenze e discussioni su importanti argomenti che vi furono fatte, è notevole l'esposizione di ritratti d'architetti che in tale occasione fu organizzata nella sala Luigi XIV dell' *École des Beaux-Arts.* I signori Ch. Lucas ed E. Müntz, segretari del congresso, hanno pubblicato in un opuscoletto il catalogo di questa interessante esposizione, e da questo riteniamo opportuno trascrivere i nomi degli architetti italiani e delle riproduzioni esposte:

Adriano (l'imperatore): Due medaglie in bronzo, possedute dai signori Rollin e Feuardent, una delle quali ha raffigurato nel rovescio il tempio di Venere a Roma, costruito su disegni di Adriano.

Alberti (Leon Battista): Calco di un bassorilievo attribuito all'Alberti, ora nella collezione Dreyfus. — Calco di una medaglia di Matteo de' Pasti. — Fototipia da un disegno di Bramante posseduto dal barone de Geymüller. — Fotografia della statua eseguita dal Lusini, nel palazzo degli Uffizi a Firenze.

Arnolfo di Lapo o di Cambio: Fotografia della statua del Pampaloni a Firenze. — Fotografia del monumento eseguito da A. Costoli (1844) nella cattedrale di Firenze.

Averulino (Antonio) detto il Filarete.[1] — Calco d'una medaglia attribuita al Filarete stesso. — Fotoincisione del frontispizio del *Trattato d'Architettura* della Biblioteca Nazionale di Firenze, col ritratto dell'autore eseguito da lui stesso.

Bernini (Giovanni Lorenzo) da Napoli: Incisione da una pittura di G. B. Gaulli, posseduta dal barone di Geymüller.[2] — Altra incisione della stessa pittura.

Bramante (Donato): Calco di una medaglia del Caradosso. — Fototipia di uno schizzo di Raffaello nel museo del Louvre. — Fototipie di parecchie medaglie del barone di Geymüller. — Fototipia d'un ritratto che il Vasari copiò da uno studio di Raffaello, di proprietà dello stesso. — Fotografia di una tappezzeria (il duomo di Milano) eseguita su d'un cartone di Giulio Romano, raffigurante un gruppo analogo a quello della scuola d'Atene.

Brunellesco (Filippo): Calco d'una maschera funeraria conservata nel duomo di Firenze. — Calco d'un busto in marmo scolpito dal Buggiano, ora nel duomo di Firenze. — Fotografia d'un dipinto di Paolo Uccello nel museo del Louvre, raffigurante il Brunellesco, Donatello, il Manetti ed altri. — Fotografia della statua del Pampaloni a Firenze.

Fontana (Domenico): Calco d'una medaglia. — Incisione in rame.

Genga (Girolamo): Fac-simile dell'incisione pubblicata dal Vasari, di proprietà del sig. Müntz.

Ghiberti (Lorenzo): Fotografia del busto eseguito dal Ghiberti stesso nella seconda porta del battistero di Firenze.

Giotto: Fotografia del monumento eseguito da Benedetto da Maiano nel 1490 nella cattedrale di Firenze.

Girolamo, architetto del Fondaco dei Tedeschi in Venezia (1506): Fotoincisione d'un disegno del Dürer nel museo di Berlino.

Michelangelo: Calco d'un busto eseguito dal Lorenzi. — Busto colossale in bronzo di J. E. Gatteaux. — Busto in terra cotta del Boichot. — Calco d' una medaglia di Leone Leoni. — Medaglia in bronzo dell' Hérard (anno 1663). — Varie incisioni.

Michelozzo: Fotografia di un quadro di Frate Angelico nell' Accademia di belle arti a Firenze, in cui il personaggio che sta dietro a Cristo con la mano alzata è Michelozzo.

Orcagna (Andrea): Calco di un busto in altorilievo (frammento) nel tabernacolo della chiesa d'Or San Michele a Firenze; scultura dell'Orcagna stesso.

Palladio (Andrea): Incisione di Giacomo Zatta. — Incisione di Paolo Caronni da un disegno di G. Longhi. — Incisione da un quadro, riprodotta dall'opera del Magrini.

Peruzzi (Baldassarre): Fac-simile dell'incisione pubblicata dal Vasari, di proprietà del sig. Müntz. — Incisione in rame di Dieu e Thierry. — Altra simile incisione, più piccola.

Pippi (Giulio) detto Giulio Romano: Fac-simile dell'incisione pubblicata dal Vasari, di proprietà del signor Müntz. — Busto in gesso del Blaise (anno 1803).

Piranesi (Giov. Battista): Incisione in rame di F. Polanzani.

Raffaello: Sei incisioni e fotografie.

San Gallo (Francesco da): Calco d'una medaglia eseguita dal San Gallo stesso.

San Gallo (Giuliano da): Fotografia di un quadro attribuito a Piero di Cosimo, ora nel museo di La Haye. — Incisione riprodotta da una edizione del Vasari.

Sansovino (Iacopo): Incisione in rame dal dipinto del Tintoretto.

Scamozzi (Vincenzo): Frontispizio dell' opera *Idea della Architettura universale* (anno 1615), di proprietà del sig. Müntz.

Torriani Ianelli, architetto di Carlo V e di Filippo II: Calco d'una medaglia.

Tribolo (Niccolò): Fac-simile dell'incisione pubblicata dal Vasari, di proprietà del sig. Müntz.

Vasari (Giorgio): Fac-simile dell'incisione pubblicata nelle *Vite*, di proprietà dello stesso.

Vignola (Iacopo Barozzi): Incisione in rame.

Visconti (Luigi Tullio Gioacchino; 1791-1853): Pittura ad olio del Vauchelet, che è il modello del ritratto

[1] Nel catalogo è stato registrato questo architetto col nome di: Filarete Antonio, detto l'Averulino, laddove invece è noto che quello di Averulino fu il vero cognome, quello di Filarete il soprannome.

[2] Un documento nel quale è nominato questo dipinto fu recentemente pubblicato nel nostro *Archivio*. Vedi fasc. III-IV, pag. 153, col. 1.

su tappeto che si trova nella galleria d'Apollo al Louvre; di proprietà della Manifattura nazionale di arazzi.

Oltre a questi ritratti o a quelli di artisti francesi e d'altri paesi che non nominiamo, figurano nell' esposizione varii documenti, fra i quali uno importante, perchè è il più antico (1549) nel quale si trova il nome di « architetto », e che fu donato alla Società centrale degli architetti dal sig. Lance; havvi inoltre una collezione d'autografi dei più celebri architetti, appartenente alla *École des Beaux-Arts*.

Fra le medaglie commemorative è notevole quella che si riferisce alla fondazione del palazzo di S. Marco (palazzo Venezia) a Roma, di proprietà del sig. Müntz.

In fine sono esposte diverse medaglie greche e romane con motivi architettonici; una collezione di sigilli del medio evo pure con motivi architettonici, ed altre medaglie, con eguali motivi, del Rinascimento e dei secoli XVII, XVIII e XIX.

C.

Norme ministeriali per la trascrizione di documenti archivistici relativi alla storia dell'arte. — Allo scopo di conformare le ricerche di documenti che si fanno in varii archivi per servire allo studio storico ed ai restauri di monumenti nazionali e oggetti d'arte del regno, il Ministero della P. Istruzione ha fatto compilare un modulo, secondo il quale tali documenti dovranno essere trascritti; per tal modo le copie che verranno trasmesse al Ministero, avranno una uniformità che non potrà che giovare alla loro classificazione.

Di questo modulo, che potrà seguirsi con vantaggio anche dai privati ricercatori, crediamo utile dar notizia ai lettori del nostro *Archivio*. Il formato del foglio sul quale si trascrive il documento è quello generalmente noto sotto il nome di « protocollo ». Nella prima pagina si scrivono le indicazioni generali intorno al documento, ossia: 1°. *Data di tempo* (anno in cifre arabiche, indizione, mese e giorno) *e di luogo* (tratta testualmente dal documento). *Sunto in volgare del documento*, ossia cenno brevissimo, diplomatico, del contenuto. — 2°. *Ubicazione, segnatura, qualità e stato dell'originale* (città, istituto, serie, filza e registro, numero d' ordine o di carta, retto o verso, e colonna, ecc. ecc.; dove l'originale, e se l'originale sia autografo o apografo, se autentico o no, da chi fatto e come, quando, ecc.). — 3°. *Note bibliografiche* (se il documento sia edito o no, e come, da chi e dove, se integralmente e esattamente, e su quale originale sia stata condotta l'edizione, e in quale opera si trovi, indicando dell'opera nome e cognome dell'autore, il titolo, il luogo e tempo e sesto della stampa, e infine la pagina).

Nella seconda pagina comincia la trascrizione del documento. Essa è divisa in tre colonne, delle quali quella di mezzo è larga circa il doppio delle due laterali. Nella colonna laterale a sinistra devono trascriversi le *Note marginali dell' originale* (rubriche, titoli, osservazioni, date ed altre note correlative ma non integranti del documento). La colonna di mezzo è destinata al *Testo del documento*, il quale deve essere trascritto con la più scrupolosa fedeltà, rispettando l'ortografia, la punteggiatura, la stessa grafia dell' originale; facendo seguire d'un fac-simile a penna le parole di dubbia interpretazione, e osservando costantemente certi segni convenzionali, quali ad esempio le parentisi curve ( ) per indicare le parole ommesse nell'originale e supplite nella copia dal copiatore; le parentesi quadrate [ ] per includere le lettere e parole supplite dal copiatore ove l'originale presenti abrasioni o strappi; i punti . . . . a rappresentare le lacune non colmate dal copiatore stesso, tenendo per norma di rappresentare con ogni punto uno spazio uguale all'incirca a quello tenuto da una lettera dell'originale; infine la indicazione (*sic*) per accusare tutte le anomalie ortografiche e sintattiche dell'originale. Devesi ritornare a capo ad ogni principio di riga dell'originale, numerando progressivamente la trascrizione d'ogni carta. L'ultima colonna è finalmente riservata per le *Note paleografiche e descrittive sui caratteri esteriori del documento*, cioè indicazioni precise e compendiose della forma della scrittura dell'originale, delle sue particolarità generali o speciali; quindi la serie delle note descrittive dell'originale, delle cassature, correzioni, aggiunte interlineari o marginali, abrasioni, ecc., e l'indicazione sulle differenze di mano nella scrittura, distinguendole per carattere e tempo. Per queste note si devono usare le lettere dell'alfabeto (*a*), (*b*), (*c*), (*d*), ecc.

In fondo a ciascuna pagina si aggiungeranno, non più a tre colonne, ma in tutta la larghezza della pagina, le *Note storiche e illustrative del contenuto del documento*, le quali avranno il loro richiamo nel testo per mezzo di numeri arabici.

C.

Per il catalogo generale degli oggetti d'arte del Regno. — Per la compilazione delle schede di questo catalogo il Ministero della P. Istruzione ha pubblicato, fin dal settembre dello scorso anno, alcune norme che qui brevemente riassumiamo.

Per ogni oggetto d'arte verrà corredata delle notizie opportune, in triplice esemplare, una scheda del catalogo generale; dei tre esemplari uno sarà conservato da chi tiene in consegna l'oggetto, il secondo sarà rilasciato a chi all'occorrenza possa o debba assumersi la rinnovazione della consegna, il terzo sarà spedito al Ministero della P. Istruzione.

La scheda consta di un foglio di quattro pagine. Nella prima si deve scrivere in alto a sinistra il nome della provincia, a destra quello del comune, e subito sotto l'indicazione del luogo dove l'oggetto d'arte si trova; il resto della pagina è destinato per una metà alla denominazione dell'oggetto, alla sua descrizione e al nome dell'autore al quale è attribuito; nella seconda metà devono seguire i dati sull'ubicazione attuale di esso, l'indicazione se essa sia originaria, antica o no, e quali vi-

cissitudini l'oggetto abbia passate. Nella seconda pagina si descriverà lo stato di conservazione dell'oggetto e i restauri da esso subiti; si indicherà la sua appartenenza e le sue condizioni giuridiche. La terza pagina è assegnata allo studio dell'oggetto d'arte: basi storiche e contestazioni critiche all'attribuzione; data o tempo approssimativo dell'esecuzione; iscrizioni apposte all'oggetto e note sulla loro autenticità, e finalmente citazione dei libri in cui particolarmente sia fatto discorso dell'oggetto. Nella quarta pagina il consegnatario firma una dichiarazione nella quale si obbliga a tenere in consegna l'oggetto d'arte e di non rimuoverlo dal posto che occupa, nè di apportarvi modificazioni, senza averne prima l'approvazione anche dal Ministero della P. Istruzione. Sotto questa obligazione deve seguire quella dell'ufcio, che all'occorrenza s'impegna a curare il rinnovamento di essa.

Certamente sono lodevoli tali norme, e noi ci auguriamo ch'esse giovino a compilare regolarmente e sollecitamente il catalogo generale degli oggetti d'arte sui quali lo Stato ha il diritto di vigilanza, catalogo che è una necessità ed un vivo desiderio degli amatori del nostro patrimonio artistico.

C.

Conservazione di monumenti ed oggetti d'arte nelle provincie meridionali. — Il Ministero della P. Istruzione ha recentemente diramato a tutti i Prefetti delle provincie meridionali una circolare a proposito dell'interpretazione delle leggi veglianti sulla conservazione di monumenti ed oggetti d'arte in quelle provincie. Le leggi alle quali si riferisce la nota ministeriale sono quelle contenute nel decreto emanato da Ferdinando I il 13 maggio 1822, del quale era controversa l'interpretazione dell'articolo 2°, in cui parlandosi degli oggetti « immobili antichi e monumentali », era dubbio se le disposizioni ivi date dovessero applicarsi soltanto ai monumenti dell'epoca romana od anche ai medioevali e del Rinascimento. Su questo quesito il Ministero della P. Istruzione aveva chiesto il parere del Consiglio di Stato; e questo avvisò che, siccome le disposizioni di quel decreto, che coll'altro dell'11 marzo 1839 furono estese anche alla Sicilia, parlano in generale di cose antiche, appartenenti cioè ai secoli passati, senza fare alcuna distinzione di epoche e senza limitare i provvedimenti di conservazione ai soli monumenti roman', e questo spirito delle disposizioni appare tanto più manifestamente da altre posteriori, che a quelle collegandosi le completarono; da tutto ciò indubbiamente risulta, come sia nello spirito generale delle disposizioni tuttora vigenti in questa materia nelle provincie meridionali di estendere i provvedimenti in esse stabiliti a tutti i monumenti antichi senza distinzione di epoca, i quali sieno ragguardevoli per la storia e per l'arte.

C.

Nuovo accesso alla piazza di S. Pietro. — Ritornando sulla deliberazione già presa, la Giunta municipale di Roma ha proposto, e il Consiglio ha approvato di modificare il Piano regolatore per quel che riguarda il nuovo stradone da ponte sant'Angelo a san Pietro. Rimanendo ferma la demolizione delle isole fra il Borgo Nuovo ed il Vecchio si rinunzia però alla demolizione del lato sud di Borgo Vecchio. Si torna infine semplicemente al progetto del Morelli (v. pag. 140-41), rimesso fuori poi dall'Amministrazione francese.

Il soffitto bramantesco che adorna la sala del palazzo di Raffaello, sarà conservato e rimesso in opera in una nuova fabbrica. Il palazzo del card. Della Rovere, oggi de' Penitenzieri, è salvo. Ora è da desiderare che si trovi modo onde sia restaurato, e sieno rimesse in luce le sale dipinte dal Pinturicchio; e ripeto l' augurio ch'esso divenga splendida sede del Museo Industriale, oggi alloggiato indegnamente a san Giuseppe a Capo le Case.

G.

Acquisto di un quadro di Gerolamo da Treviso nella pinacoteca di Brera a Milano. — È stato acquistato da poco tempo dalla r. pinacoteca di Brera un quadro in tavola, a tempera, rappresentante *Cristo morto sostenuto da due angioli piangenti*, opera di Gerolamo da Treviso, che vi è firmato *Hieronimus Tervisio.*

Lo stile di questa pittura rammenta la scuola padovana, e la composizione, seguita pure da Giovanni Bellini e dai Bellineschi, è donatelliana; ma le forme sono rozze e sgraziate, il colorito a tratteggio non ha nessuna morbidezza d'impasto.

Ad ogni modo l'acquisto è giustificato, sia perchè si tratta d'un'opera certa di un pittore veneto poco noto del secolo xv, sia perchè questo artista non era ancora rappresentato nella interessante raccolta di opere di scuola veneta della pinacoteca di Brera.

E. A.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Nuovo ordinamento delle esposizioni di Brera a Milano. - Il palazzo di S. Giorgio a Genova - Monumenti a Pisa, a Firenze, a Venezia: bozzetti di quello a Ugo Foscolo e a Paolo Sarpi – Da capo un concorso pel monumento a P. Cossa in Roma - Riproduzione dell'atrio di Villa Madama a M. Mario - Il *Salon* di Parigi - Esposizione d'arte a Londra – Statua della Regina Vittoria e acquisto del Museo Britannico – Una Accademia di nuova creazione in Baviera – Disposizioni amministrative a tutela di oggetti d'arte.

Si tenne già parola in questa Cronaca, fino dal mese di Agosto del decorso anno, della domanda rivolta dagli artisti lombardi alla Accademia delle belle arti di Milano, perchè fosse cercato un rimedio alla decadenza continua della importanza delle annuali esposizioni artistiche in detta città; decadenza attribuibile a cause diverse, la principale delle quali riconoscevasi nella duplicità di queste esposizioni tenute in primavera dalla Società permanente, e in autunno dalla R. Accademia di Brera.

La domanda degli artisti lombardi apparve degna di ogni maggiore attenzione: tanto che l'Accademia predetta deliberò che la questione sollevata dagli artisti venisse studiata da una Commissione speciale, la quale propose che le esposizioni divenissero, anzichè annue, triennali per lasciar tempo fra l'una e l'altra agli artisti di preparare opere nuove e degne di figurarvi.

E l'Accademia accolse favorevolmente tale proposta, che venne pure caldamente appoggiata dal suo Presidente March. Emilio Visconti Venosta il quale diresse gli studi per la compilazione di un nuovo regolamento per la distribuzione dei premi di fondazione privata che si distribuiscono alle esposizioni di Brera.

S. M. il Re, fondatore del premio Principe Umberto, disposto sempre a secondare le utili riforme che mirano al progresso dell'arte italiana, e gli eredi di Saverio Fumagalli fondatore di altro premio cospicuo aderirono pienamente alla proposta riforma: il Ministero della Istruzione Pubblica si mostrò pure favorevolissimo alla importante innovazione, e ordinò che fosse studiato un nuovo regolamento generale pel conferimento dei premi nelle nuove esposizioni triennali.

Adesso la riforma è compiuta: le esposizioni di Brera che risalgono al 1805 e che ebbero tanta parte nella vita di Milano sotto l'epoca napoleonica non solo, ma anche sotto il dominio austriaco e sotto il regime nazionale attuale, acquisteranno una vitalità nuova, e il carattere di una solennità artistica nazionale.

Nel 1891 avrà luogo la prima di queste eposizioni, e i concorrenti potranno disputarsi tre premi *Principe Umberto* di L. 4000 ciascuno: gli artisti italiani che avran la fortuna di non avere ancora compiuti i 32 anni di età potran concorrere ad altri tre premi Fumagalli di L. 4000 ciascuno, e i giovani artisti usciti dalla Accademia di Milano concorreranno ad un altro premio eguale di pittura storica, fondato dal cav. Antonio Gavazzi.

Gli scultori lombardi poi concorreranno ai premi fondati dalla vedova dello scultore Tantardini, conferiti dal Municipio che ne amministra la istituzione; nè mancheranno i minori premi Canonica pei tre rami dell'arte, Milius per l'affresco e il paesaggio storico, Vittadini e Gloria per l'architettura, e Girotti per l'arte industriale.

Questo importante numero di vistosi premi contribuirà a rendere assai ricche di opere importanti le nuove esposizioni triennali di belle arti in Milano, alle quali non dubitiamo sia per accorrere numeroso il ceto degli artisti ed il pubblico, con sempre maggior profitto e progresso dell'arte.

E qui giovi l'aggiungere che nella prima esposizione saranno concessi agli artisti, pei premi Fumagalli, dei limiti speciali di età, in considerazione della interruzione nel conferimento di questi premi negli anni 1889 e 1890; e che le esposizioni primaverili della Permanente continueranno a tenersi annualmente come per lo passato.

La saggia innovazione, della quale ho tenuto parola, ha incontrato la generale approvazione degli artisti non solo, ma di tutti coloro ai quali sta a cuore il decoro e l'incremento dell'arte italiana.

— A Genova è sorta una questione piuttosto grave, artistico-edilizia, circa la conservazione del palazzo così detto *di S. Giorgio*, parte del quale il Municipio vorrebbe demolire per ragioni di comodo e di decoro pubblico. Il Ministero della Pubblica Istruzione ha nominato una Commissione con l'incarico di studiare questa questione. Il sen. Cremona, vice-presidente del Consiglio Superiore della I. P. avrà la presidenza di questa Commissione, che sarà poi formata dal Presidente dell'Accademia dei Lincei, dal presidente del R. Istituto storico italiano, da un Professore d'architettura della Accademia di belle arti di Milano, e da uno della R. Università di Torino, da un professore di economia politica dell'Università di Roma e da un Capo divisione del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio.

— A Pisa si è inaugurato un monumento ai morti nei celebri fatti d'arme di Curtatone e di Montanara, e Firenze si prepara ad erigerne uno in Santa Croce a Ugo Foscolo. La mostra dei bozzetti per quest'ultimo si è già aperta nel refettorio di quel celebre convento. I con-

correnti sono molti: però, tranne qualche onorevole eccezione, non sembra che la generalità si sia sollevata molto al di sopra del mediocre. A Venezia poi il Comitato pel monumento a Paolo Sarpi ha approvata, ma in riunione molto ristretta (19 membri sopra 42) la relazione della Commissione artistica che conclude per l'accettazione del bozzetto del Marsili, al quale però dovranno farsi alcune modificazioni. La discussione è stata assai animata e le conclusioni della Commissione furono approvate con soli 14 voti. Resultato ben meschino di fronte al numero dei componenti il Comitato.

— Nella mia cronaca dello scorso Febbraio io esprimeva la speranza che il concorso, indetto allora nuovamente, pel monumento a Pietro Cossa in Roma, fosse finalmente l'ultimo. Ohimè! neppur quello è stato l'ultimo. Il Giurì ne ha indetto un altro che sarà, se il Signore lo concede, il quinto della serie.

La nuova gara è aperta fra i seguenti artisti: Pistacchi, Sanguinetti, Zocchi, Laurenti, Valente, Biondi e Morani. L'esecuzione del lavoro, se pur ci arriveremo, sarà affidata a quello fra i concorrenti che nel termine di due mesi avrà presentato un nuovo bozzetto in gesso alto mezzo metro tra basamento e figura, e una testa al vero di P. Cossa. Il Comitato promotore, il quale pare che quantunque si tratti di bozzetti non abbia voluto *abbozzare* più a lungo, adunatosi sotto la presidenza del sindaco, ha deliberato che questo concorso debba essere assolutamente l'ultimo e che non debba avere altro seguito per qualsiasi motivo. Speriamo dunque, anche una volta speriamo, che l'opera del Giurì sia giunta al suo fine e che si possa sclamare con un sospiro di soddisfazione *Laus Deo!*

— Il perugino signor Mariani ha ricevuto incarico dal Museo industriale di Kensington di riprodurre l'atrio di villa Madama a M. Mario, celebre casino di Margherita d'Austria, e a cui si collegano i nomi di Raffaello, di Giulio Romano e di Giovanni da Udine. Questa riproduzione è stata dall'egregio artista esposta al pubblico nello studio Costa in via Margutta, e i visitatori han dovuto convenire che è opera condotta con somma cura e precisione grandissima.

— Passiamo di volo a dare qualche notizia estera delle più importanti. E cominciamo dal tradizionale *Salon* di Parigi che si è aperto regolamente il 1º di maggio. Il suo catalogo comprende 5810 lavori, dei qual 2771 in pittura, 1104 in disegno, acquarello, pastello ecc., 1090 in scultura, 173 in architettura e 527 in incisione e in litografia. Questo numero non indifferente di opere d'arte comprende, si capisce, molti lavori che hanno una seria importanza; ma ne comprende anche molti che rimangono al pari, e anche al di sotto del mediocre.

— Anche la *Royal Academy* di Londra ha aperta la sua annuale esposizione, la quale comprende 2200 opere d'arte. Fra queste vanno in prima linea le *Fanciulle greche che giocano alla palla*, l'*Invocazione* e la *Sibilla* di F. Leighton: la *Bottega di parrucchiere per dame romane* di Alma Tadema e due paesaggi e qualche ritratto di John Millais. Si è pure aperta in detta città la esposizione degli acquarellisti, e vi hanno avuto un successo straordinario i *Ricordi delle Mille e una notti* di Holman Hunt e un *Paesaggio* di W. Crane.

— E giacchè siamo a Londra dirò di una statua in marmo bianco della regina Vittoria stata inaugurata il di 8 maggio nella Università di quella metropoli, e che è un'opera pregevolissima dello scultore Bochin. Rappresenta la sovrana con manto e corona, somigliantissima e avente in mano la Carta della Università. E parlerò pure di un acquisto fatto dal Museo Britannico, acquisto che avrei voluto veder fatto invece da un museo italiano. Trattasi di una collezione di disegni del celebre Maso Finiguerra fiorentino, che il Museo Britannico ha comprata per mille sterline.

— Gli artisti che comprendono quanto difficile cosa riesca restaurare un dipinto senza alterarlo, guastarlo, ed anche rovinarlo affatto, apprezzeranno quanto si merita una felice idea del reggente di Baviera, idea che egli ha attuata e che non dubito verrà in seguito imitata da tutti i paesi ai quali stanno a cuore i prodotti dell'arte. Questo principe illuminato e saggio ha deciso di fondare a Monaco una Accademia che avrà per unico scopo l'insegnare a restaurare i quadri. Sarà la prima di tal genere, e verrà diretta dal prof. Hauser, celebre ormai per i molti e bellissimi restauri eseguiti, fra i quali tiene il primo posto quello difficilissimo e stupendamente riuscito della *Madonna* di Holbein a Darmstadt.

— Chiuderò questa cronaca col menzionare e col lodare come si merita una disposizione data dalla nostra Prefettura, perchè in tutti i contratti di appalto per opere pubbliche i Municipi introducano una clausola che riservi la proprietà degli oggetti d'arte o di importanza storica, che venissero scoperti nella esecuzione dei lavori appaltati. La omissione di tale clausola, commessa da diversi Municipî, ad onta delle raccommandazioni ad essi fatte, ha prodotto la dispersione e il trafugamento di moltissimi capi preziosi. Ma da ora in poi la omissione di questa clausola renderà non esecutorio il contratto. Benissimo! Speriamo che da tutte le Prefetture del Regno siano emanate identiche disposizioni!

Maggio-Giugno 1889.

C. Galeazzi

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Edit. Laziale

ANDREA MANTEGNA E PIERO DELLA FRANCESCA

STUDIO SULLA PREDELLA DELLA PALA DI SAN ZENO

NEL MUSEO DEL LOUVRE ED IN QUELLO DI TOURS



IRCA due o tre anni or sono i cultori dell'arte apprendevano con sorpresa l'esistenza di uno stupendo dipinto del Mantegna, il *Martirio di S. Sebastiano* [1], ad Aigueperse, piccola città dell'Auvergne. Oggi vorrei richiamare l'attenzione degli studiosi su due altri importanti lavori del maestro padovano, che, perduti essi pure in una lontana provincia della Francia, quantunque notati dagli storici dell'arte, tuttavia non furono finora sottoposti ad un serio esame e possono passare per inediti. Intendo parlare del *Cristo nell'orto* e della *Risurrezione* [2], frammenti della predella della pala di S. Zeno a Verona, che per sfortuna furono separati dalla parte centrale della predella rappresentante la *Crocifissione,* oggi nel museo del Louvre, e passarono al museo di Tours, capitale della Turenna, di quella provincia che ebbe il vanto di ospitare più d'un grande artista e più d'un capolavoro del Rinascimento italiano, da fra Giocondo e da Leonardo fino al Rustici, per non parlare dell'infelice Ludovico il Moro.

Comincerò con alcuni cenni sull'opera principale. La pala d'altare di San Zeno fu dipinta fra il 1457 ed il 1459; il Mantegna, nato nel 1431, aveva quindi allora non più di ventisei o ventisette anni. Il trittico rimasto a Verona è una meraviglia di arte, di scienza e di ispirazione [3], la composizione (e in tutte le tele del Mantegna si vede in fondo l'architetto) è stupenda: due pilastri eleganti, poggiati su piedistalli, con capitelli ornati di volute artisticamente cesellate, sostengono un soffitto a scompartimenti quadrati formando la cornice della scena principale: nel mezzo il trono della Vergine che è già per se stesso di un'architettura bellissima, col gradino ricco di ornamenti a foggia di palme, ed i pilastri in ciascuno dei quali v' ha un medaglione; in uno di essi è raffigurato uno dei Dioscuri che si vedono sulla piazza di Monte Cavallo in Roma; nell'altro un uomo a cavallo (?) che combatte contro un soldato a piedi. Il fregio del trono ci mostra delle figure di genii vestiti, separati da piante di palma, che tengono in mano dei corni dell'abbondanza, ed un ornato consi-

[1] Vedi *Gazette des Beaux-Arts,* novembre 1886.

[2] Non già l'*Ascensione,* come erroneamente asserirono i signori Crowe e Cavalcaselle, i quali però con la consueta lealtà dichiararono di non aver veduto i due dipinti.

[3] Se ne trovano eccellenti riproduzioni in un articolo di Paul Mantz *Gazette des Beaux-Arts,* 1886.

stente in una fila di bellissimi ovuli. Dal centro del soffitto, al quale è appesa una lampada, si staccano due di quei festoni di frutti, fiori e foglie, di esecuzione così sicura e nello stesso tempo così delicata, che il Mantegna sapeva dipingere così bene e che troviamo in tanti dei suoi quadri.

La Vergine ha un'aria di gioventù e di beltà quale raramente si trova nelle Madonne del Mantegna, senza che per ciò ne venga diminuita la gravità; stupendo il manto e l'acconciatura, e il panneggiamento è modellato con tale scioltezza, quale nemmeno uno scultore avrebbe potuto



CRISTO NELL'ORTO

(dipinto di Andrea Mantegna nel museo di Tours)

ottenere. Il Bambino è completamente nudo, ad eccezione di un lembo del velo della madre che lo copre all'altezza della cintura, e questo motivo è di una rara eleganza e freschezza; egli appoggia un piede su una mano della madre, e sull'altra mano il petto.

Ma la grande attrattiva del quadro sono gli angeli che cantano o suonano il mandolino, deliziose figure giovanili, quali sorridenti, quali commossi, alcuni tutti intenti nella loro occupazione, precisamente come i cantori di Luca della Robbia, gli altri in atto di ascoltare gravemente. E quale varietà nei loro atteggiamenti, nei loro gesti, nell'espressione del volto! Sembra che un pittore di vaglia avrebbe bisogno di settimane e di mesi per studiare tutte le bellezze di quella tavola.

Il frammento principale della predella, la *Crocifissione* del museo del Louvre, si distingue per una particolarità che si trova raramente nel secolo XV, ma che nel secolo seguente, per l'influenza della scuola di Fontainebleau, doveva diventare la regola dominante: intendo parlare della lunghezza smisurata delle figure dalle proporzioni troppo slanciate, misurando il corpo otto o nove volte l'altezza della testa; per conseguenza le gambe appaiono troppo gracili, e talvolta perfino il Man-

tegna, seguendo un realismo molto poco opportuno, le ha volute disegnare storte, come nel nostro dipinto, nell'uomo che porta lo stendardo. Questa affettazione si manifesta anche nel modo di trattare i più minuti particolari: per esempio il suolo screpolato è trattato con tale minuziosa cura da far invidia a un Gerardo Dow o a un Pietro de Hooghe. Anche il colorito offre da canto suo argomento alla critica, e sopra tutto il colore delle carni è d'un rosso mattone sgraziato; questo difetto però nei lavori seguenti dell'artista non tardò a scomparire.

Nelle sue opere il Mantegna mostra avversione a seguire le vie battute da altri artisti; le sue composizioni, ad eccezione di due o tre, sono profondamente originali e mostrano con quale potenza egli sapesse dar nuova vita ai soggetti in apparenza più usati. Uno di questi soggetti, e dei meno felici, il *Cristo nell'orto*, aveva tentato molti artisti prima di lui; non pochi ne furono tentati anche dopo, e perfino il Perugino; ma tutti vennero meno nell'ingrato compito.

Vediamo come l'artista padovano abbia concepito la composizione. Il Cristo e i tre discepoli addormentati, convien riconoscerlo, sono ben poco per un quadro storico, tanto più che su quattro personaggi tre sono immersi nel sonno e perciò estranei all'azione; lo stesso Cristo è assorto in estasi nè la sua muta preghiera potrebbe dar vita alla scena. Il Mantegna ha sacrificato il tema principale. Un immenso paesaggio, nel quale si vede in fondo a sinistra su d'una montagna Gerusalemme, una Gerusalemme ideale, piena di magnifici edifizi; a destra delle rupi con alberi poco folti, aranci, allori (nemmeno un ulivo); tale è il fondo del quadro. A destra, davanti, vedonsi i tre discepoli che giacciono addormentati nelle più strane posizioni; l'uno è steso sul ventre, il secondo giace supino con le gambe ripiegate, il terzo rannicchiato; più indietro e più in alto il Cristo, una figura dai lineamenti stanchi e invecchiati, che prega fervorosamente mentre un angelo scende dal cielo verso di lui; in fine, sulla via che viene da Gerusalemme, Giuda s'avvicina alla testa dei soldati: ecco i tratti principali di questa composizione strana, piena di effetto, interpretazione strettamente realistica del testo dei vangeli.

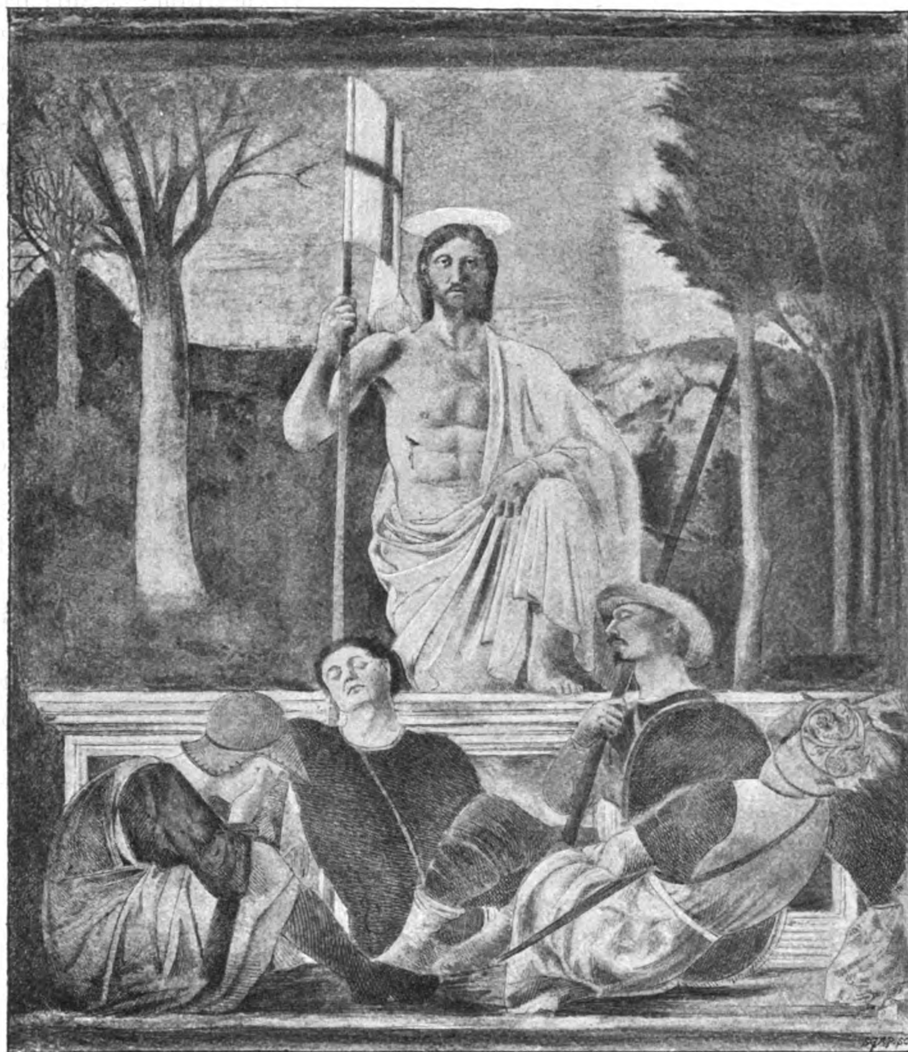
In questa pittura vi sono dei segni d'una valentia prodigiosa; si potrebbero contare i ciuffi d'erba, le pietre e perfino i ciottoli della strada; e ciò non di meno tutto l'insieme brilla per armonia e per grandezza. La veduta prospettica, coi personaggi microscopici che si vedono a distanza, non ha nulla da invidiare alla *Madonna col committente*, il capolavoro di Van Eyck esposto nella sala quadrata al Louvre. Per dire la mia vera opinione, il paesaggio assorbe le persone, l'accessorio fa dimenticare il principale; ma la scusa che si può invocare per il Mantegna, il quale non esitava all'occasione a prendere il toro per le corna, è la difficoltà di dare al soggetto ch'egli si era imposto una interpretazione veramente plastica.

Finora non si aveva la prova della stretta relazione che passa fra il Mantegna e quell'artista che insieme con lui, nel secolo XV, portò al più alto grado di perfezione la scienza della prospettiva, quella scienza che era chiamata a dar una vita del tutto nuova alla pittura, intendo dire Piero della Francesca. Ciascuno di essi sembra si sviluppasse affatto indipendentemente dall'altro; e difatti Piero della Francesca mira alla prospettiva aerea, mentre il Mantegna spinge fino all'eccesso la ricerca della prospettiva lineare. Tuttavia fra i due grandi artisti v'è un punto di contatto, ed esso ci si mostra in uno dei frammenti del museo di Tours: basta confrontare il Cristo dell'affresco dipinto da Piero l'anno 1445 sulle pareti del palazzo comunale di Borgo San Sepolcro, col Cristo del Mantegna, per vedervi subito una imitazione volontaria, calcolata; e questa volta l'imitatore è il Mantegna, il cui quadro fu dipinto, come abbiamo veduto, circa dodici anni più tardi, fra il 1457 e il 1459. [1]

Il Mantegna s'era famigliarizzato molto rapidamente con le tendenze e coi progressi della scuola fiorentina, e ciò in causa del soggiorno che Donatello ed i suoi scolari avevano fatto a Padova. Mi sarebbe facile trovare moltissime prove di questa influenza, se non l'avessero già fatto

[1] Un Cristo che ha una vaga somiglianza con quelli di Piero vedesi sulla tomba del beato Pacifico nella chiesa dei Frari a Venezia; questo bel bassorilievo, che mostra ancora l'influenza gotica, fu eseguito nel 1437.

con minuziosa cura i signori Cavalcaselle e Crowe. Ma in qual modo potè il Mantegna conoscere le opere di Piero della Francesca, e sopra tutto una pittura perduta in una piccola città come Borgo San Sepolcro? Rinunziamo per ora a risolvere questo problema, e contentiamoci di constatare che a quell'epoca la conoscenza dei capolavori si propagava più presto di quanto si pensi. Basterà citare ad esempio la copia (più o meno libera) del *San Giorgio* di Donatello, che si vede



LA RISURREZIONE [1]

(affresco di Piero della Francesca nel palazzo comunale di Borgo S. Sepolcro)

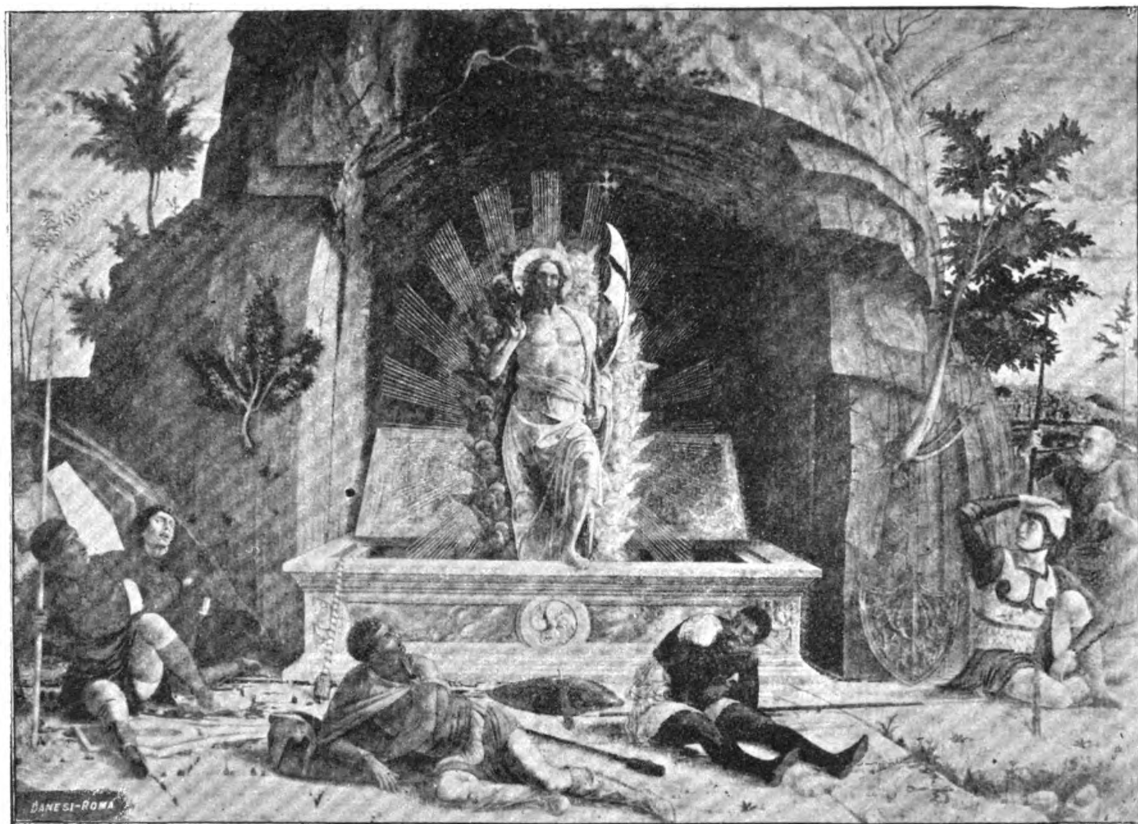
in uno degli affreschi del Mantegna agli Eremitani, e precisamente in quello che rappresenta il *Supplizio di San Giacomo*. La statua di Donatello era rimasta a Firenze, dove la presenza del Mantegna non ci è finora comprovata da alcun documento; e tuttavia questi la conosceva e la riprodusse.

La somiglianza fra il Cristo di Piero della Francesca e quello del Mantegna si mostra chiaramente a prima vista. Entrambi sono in procinto di abbandonare il sepolcro, e appoggiano il

[1] Il *cliché* di questa riproduzione, già pubblicata nell'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, ci fu gentilmente fornito dalla casa editrice Hachette di Parigi.

piede sinistro sull'orlo d'un sarcofago dalle forme classiche; entrambi ritti in piedi, volta la faccia verso lo spettatore, tengono in mano la bandiera col segno della redenzione. Sopra tutto poi il modo di disporre i panneggiamenti accenna ad una vera e propria imitazione: sì nell'uno che nell'altro il petto, largamente modellato, è nudo, e solo la spalla sinistra è coperta da un lembo del manto funerario; sì nell'uno come nell'altro questo manto ricade con abbondanti pieghe (trattate più largamente da Piero, nel Mantegna invece più serrate), lasciando scoperto il piede appoggiato sull'orlo del sarcofago.

Però, sebbene s'ispirasse da Piero della Francesca nell'insieme della figura, non volle tuttavia rinunziare alla propria indipendenza e mise nella mano sinistra del Cristo la bandiera che nel



LA RISURREZIONE

(dipinto di Andrea Mantegna nel museo di Tours)

suo modello è nella destra, rendendo così alla mano destra la sua libertà d'azione; per tal modo la figura guadagna molto in maestà, giacchè la mano destra, che nell'affresco di Borgo San Sepolcro è in certo modo inerte e oziosa, nella predella di Tours invece è levata in atto di benedire. Al contrario la sinistra tiene la bandiera, mentre nel dipinto di Piero si limitava a sostenere il manto. Tuttavia ad onta di tali modificazioni, per una legge che molto spesso si verifica, il modello ha maggiore grandiosità dell'imitazione, e questa rivela maggiore abilità che ispirazione.

Un'altra figura della *Risurrezione*, il guardiano che si vede per tre quarti, assiso a sinistra e più indietro, richiama perfettamente la maniera di Piero della Francesca, sì per il tipo che per l'esecuzione. Si vede dunque che non si tratta di un solo riscontro isolato ed accidentale, ma d'un vero ed assiduo studio che il Mantegna fece sui dipinti di Piero. Nella *Risurrezione* del maestro padovano, accanto agli scorci che mostrano l'artista esperto nella prospettiva e nell'anatomia, si

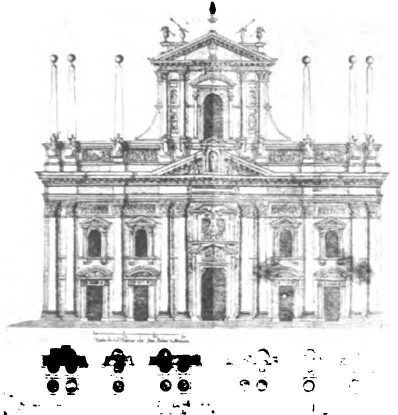
osserva quella cura di riprodurre minuziosamente la natura, che il Mantegna aveva comune con gli artisti del Quattrocento. Gli alberi che hanno le loro radici nei crepacci della caverna sono resi con una finitezza prodigiosa; nemmeno un Van Eyck avrebbe potuto trattarli con più amore. Ma questa è un'analisi troppo minuta delle cose, e si scusa questa minuziosità pensando che il Mantegna, quando eseguì quel lavoro che per ogni altro rispetto è ammirabile, non aveva ancora trent'anni. Ci sarà poi abbastanza tempo per la pittura floscia e molle; e questi difetti trionfarono anche troppo presto nella pittura del Cinquecento.

Terminerò facendo un voto: che i due frammenti della predella esposti nel museo di Tours sieno di nuovo uniti al frammento principale e gli sieno posti accanto nel museo del Louvre, il quale nella galleria detta dei sette metri contiene una scelta così importante di quadri del Mantegna. Per realizzare questo desiderio basterà una decisione ministeriale, giacchè si sa che in Francia le opere d'arte concesse dal governo ai musei di Provincia sono loro affidate soltanto a titolo di prestito, e che quindi esso può sempre ritirarli. Allora soltanto si potrà vedere l'importanza del quadro magnifico nell'insieme, che quel grande artista eseguiva in un'età in cui gli altri maestri cominciano appena ad affrancarsi.

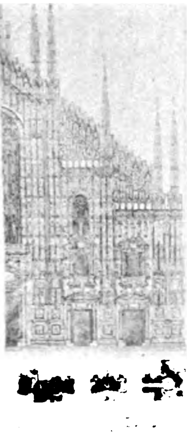
EUGÈNE MÜNTZ

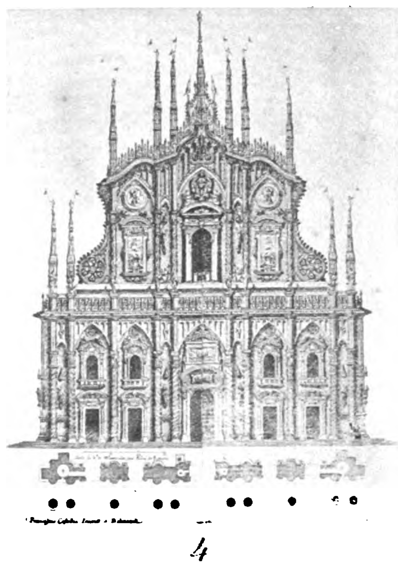
e con
sono
nore.
ne il
cora
rono

ours
e, il
lan-
ncia
di
del
stri


1

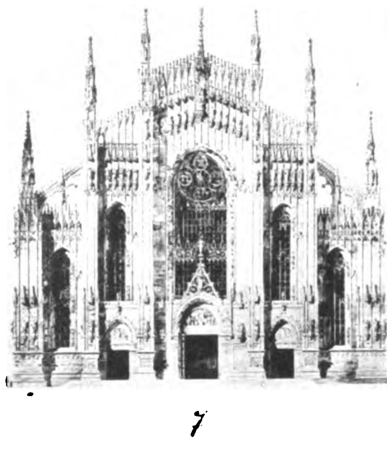

2

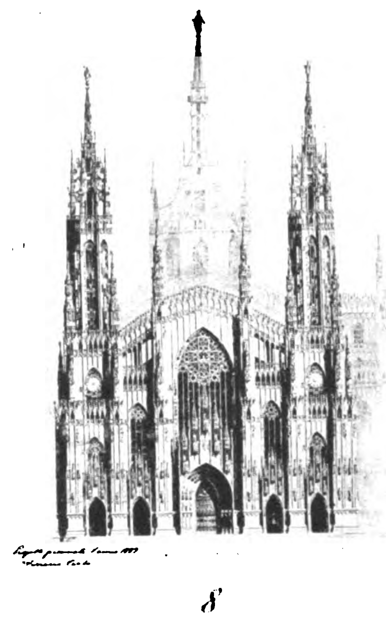

3


4


5


6


7

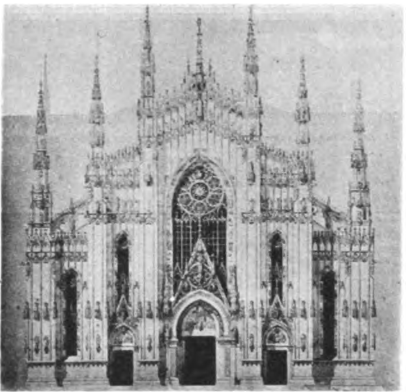

8



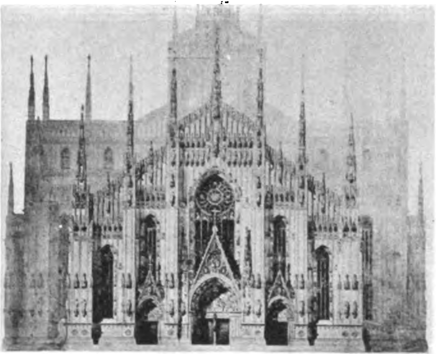
9



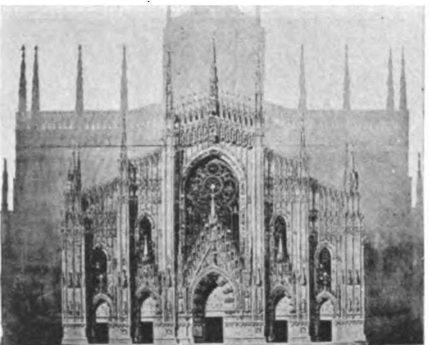
10



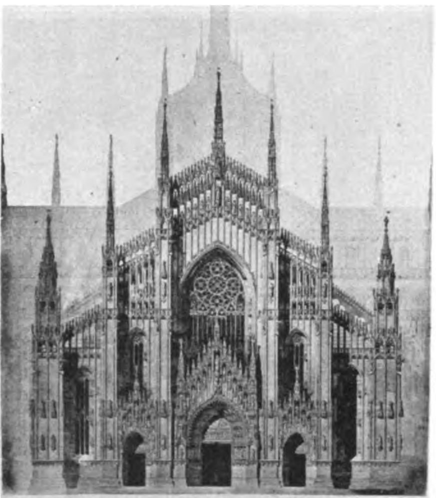
11



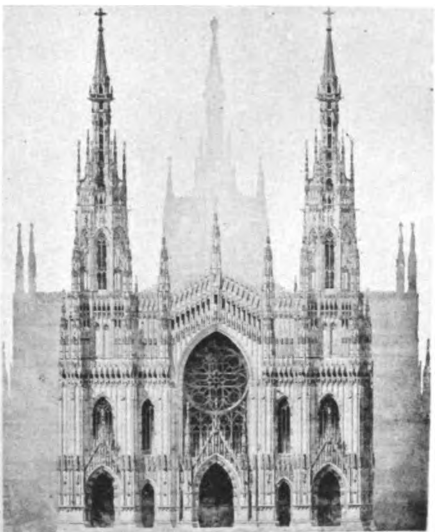
12



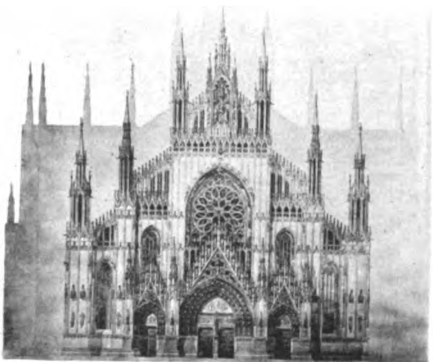
13



14



15



16

ALCUNI PROGETTI ANTICHI E MODERNI PER LA FACCIATA DEL DUOMO DI MILANO

Autori dei progetti: N. 1, Pellegrini (secolo XVI); N. 2, Richini (secolo XVII); N. 3, Buzzi (secolo XVII); N. 4, Castelli (secolo XVII); N. 5, Soave (secolo XVIII); N. 6, Zanoia ed Amati (1807-1813) (facciata attuale); N. 7. Beltrami (1883); N. 8, Ferrario (1883); N. 9, Cesa Bianchi (1883); N. 10, Azzolini (1888); N. 11, Beltrami (1888); N. 12, Brentano (1888); N. 13, Locati (1888); N. 14, Nordio (1888); N. 15, Deperthes (1888); N. 16 Weber (1888).

(Archivio Storico dell'Arte)

VICENDE DEL DUOMO DI MILANO
E DELLA SUA FACCIATA

(Continuazione e fine) [1]



E VICENDE della costruzione del duomo di Milano, narrate succintamente nella prima parte di questo studio, rendono ragione del fatto che i Milanesi abbiano pensato assai tardi alla facciata di quel tempio.

Nessun disegno, nessun documento lascia supporre che nel primitivo progetto d'insieme del duomo, fosse compreso anche quello della sua fronte.

Del resto, uno sguardo alle facciate delle chiese lombarde erette prima e durante il periodo dalla fondazione all'ultima ricostruzione grandiosa del duomo, basta a persuaderci che alle facciate dei loro templi e piccoli e grandi i costruttori lombardi non davano una speciale importanza architettonica e si riservavano di farle belle colla applicazione veramente decorativa di sculture intorno alle porte sui contrafforti e negli spazi intermedi.

Architettonicamente la facciata non rispondeva neppure alla sezione trasversale della costruzione. Anche per le chiese a cinque navate od a tre navate con un corso per lato di cappelle, la fronte non era che una grande superficie di laterizio che abbracciava, anzi mascherava tutto l'edificio in un campo solo e con una linea terminale ad un sol piovente per lato. La facciata della chiesa di S. Eustorgio in Milano e quella della chiesa di Morimondo presso Abbiategrasso, valgono ad esempio.

Le facciate con due pioventi per lato sono eccezioni che si accentuano poi alla fine del XIV secolo e nel XV ed in queste poche il corpo che si innalza non abbraccia che la navata centrale.

Le uniche linee sporgenti su questi grandi piani di muratura erano, e non sempre, i contrafforti che rispondevano alle divisioni delle navate, contrafforti resi indispensabili per la solidità della chiesa e che terminavano nelle chiese maggiormente ornate con comignoli di cotto. Addossate a cotesti contrafforti e, quando questi mancavano, addossate addirittura alla muratura, sporgevano pure delle mezze colonne o tozzi e bassi pilastri semicircolari. Se la chiesa aveva un piccolo portico od edicola protendentesi dinnanzi alla porta maggiore, questi pilastri restavan fortunatamente mascherati; in caso contrario, giunti all'altezza alla quale cessava l'ufficio loro (per il sopraggiungere dell'arcatura che correva sulle porte o sulle porte o finestre della fronte, la qual arcatura rispondeva

[1] Vedi pagina 133.

della solidità e connessura della fronte), si interrompevano come corpo monco, senza armonizzare punto col rimanente della costruzione.

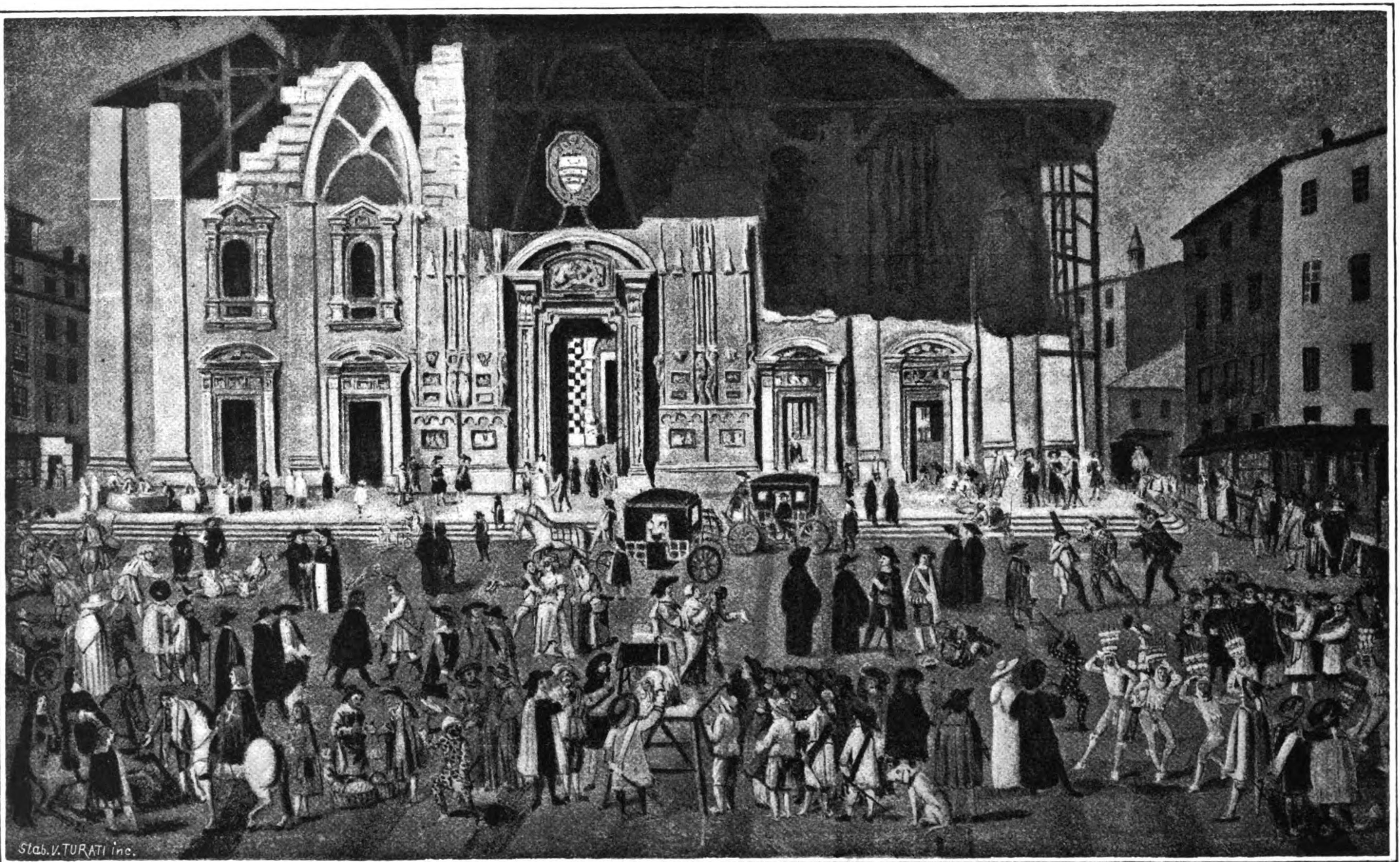
Le aperture delle porte e delle finestre erano per lo più larghe e grandiose, e nella navata centrale specialmente pioveva abbondante luce per i grandi rosoni di molteplici vani della facciata.

La decorazione all'incontro era, in proporzione, tutta di lusso, di vera ricchezza. Degli archetti graziosi or semplici or trilobati, dei fregi geometrici od a fogliame correvano sotto la linea terminale e si rannodavano ai fianchi. Le porte e le finestre venivano amorosamente cinte e ricinte di varii corsi di scultura. Delle fascie di decorazioni per lo più a fogliami ed animali, e talvolta a figure di santi od a figure grottesche e mostruose, correvano sulle porte, su un campo e l'altro, sugli stessi contrafforti; e coteste fascie erano numerose e non sempre simmetriche. I comignoli che si ergevano sulla linea terminale in corrispondenza ai pilastri o contrafforti della fronte (od anche in corrispondenza al luogo ove avrebbero dovuto trovarsi i contrafforti) erano di cotto; dapprima eran semplici cilindri con pinacolo; poi attorno al labbro inferiore del pinacolo corsero degli archetti; poi delle nervature frastagliarono il cilindro ed infine l'intero comignolo si slanciò svelto, alto e bello, sempre di cotto, tutto ripartito ed ornato sino alla cima; e da questo alla guglia bassa o pinacolo che ci dà il disegno del De Vincenti (v. fig. 4 della parte I^a) non è più che questione della scelta del materiale e della relativa lavorazione.

Ora, come fu già avvertito, non pare che fosse stato fatto il disegno per la facciata del duomo; nè con quel sistema lombardo di facciate un disegno sarebbe stato in allora indispensabile. Ma la costruzione andò a rilento e si venne decorativamente assai mutando: cosicchè quando giunse il secolo XVI ed alla fronte i deputati pensarono davvero, l'idea primitiva del concetto lombardo nella sua integrità non sarebbe più stata adatta pel duomo; del resto i costruttori non avevano più alcun concetto e neppure, come pel rimanente del tempio, potevan servire loro di modello le parti antiche; e le stesse innovazioni decorative introdottesi man mano appartenevano anche quelle ad un'età di già lontana. Sempre la stessa storia: il duomo era un libro che nessuno sapeva leggere più. Era venuto il secolo XVI e con esso il gusto per lo stile che chiamavano classico, stile che anche se fosse stato seguito per la facciata del duomo da un Leon Battista Alberti o da un Michelangelo, sarebbe valso bensì a foggiare una bella fronte, ma non la fronte che ci voleva per il duomo di Milano.

Alla facciata i deputati incominciaron a rivolgere la mente soltanto nel 1534, quando finalmente la costruzione era abbastanza progredita, tanto da presentare l'opportunità della erezione dell'ultima parte anteriore. Ma tutto si risolse nell'impartire l'ordine che « tutti i proventi degli affitti degli spazi della platea della chiesa, ed altri si debban spendere nelle riparazioni e spese per la facciata e che a questa si proceda al più presto ». E così fu pure nel 1535. Nel 1537 Vincenzo Seregno fece varie proposte tra le quali si riservava di far vedere ai deputati come avessero a farsi i campanili grandi che avrebber fatto « accompagnamento e bellissimo ordine alla fasada grande ». Ma di disegni, di progetti di facciata non si parla, nè se ne trova traccia nei documenti del 1575, quando si provvedeva già per i gradini della scalinata « ante faciem majoris ecclesiae ». Anzi nel 1582 risolvono di trasportare sulla linea della fronte, dove sorgerà la facciata, la porta costrutta con molta decorazione alla testa della crociera verso settentrione, crociera che era stato deciso di chiudere; nella quale occasione pare ancora che non siansi menomamente preoccupati del progetto architettonico della futura facciata. E in questa guisa passò tutto il tempo (dal 1567 al 1585) in cui il Pellegrino Tibaldi d. Pellegrini rimase architetto della fabbrica senza che nessun' ordinazione e discussione di disegni avvenisse da parte dei deputati. Il Pellegrini però, per conto proprio e forse per consiglio del suo protettore, l'arcivescovo Carlo Borromeo, aveva studiato ed eseguito due progetti di facciata, che per allora è probabile sian rimasti ignorati.

Per la prima volta finalmente gli annali accennano alla intenzione dello studio e della scelta di disegni per la facciata, nel 1590, quando i deputati, sentite le varie proposte dei lavori dell'architetto Martino Bassi, conchiusero « melius esse si dictam faciem conficeret......» ed ordinarono al



LA FACCIATA DEL DUOMO DI MILANO NELL'ANNO 1676

(Dipinto di quel tempo, di proprietà del conte Giberto Borromeo)

Bassi « lineamenta opportuna et ortographiam, seu erectae frontis imaginem faciat, eamque prout sibi videbitur, consulet et terminet, ut si fieri poterit ei nihil ad eurithmiam, ad symetriam neque ad decorem desiderari possit ». E nel 1591 il Bassi aveva già compiuti i suoi disegni, che i deputati mandano a sottoporre a Roma al pontefice. Presso l'amministrazione della Veneranda Fabbrica del duomo si conservano [1] cinque disegni di Martino Bassi, probabilmente fra questi alcuni di quelli trasmessi a Roma. Son tutti ispirati allo stile pseudo-classico e quindi in nessuna relazione con lo stile del duomo ed anzi son tra di lor disparati al punto e così zeppi di forme e concetti diversi da appalesar poco genio artistico e poca coesione di idee nel loro autore, il quale moriva nello stesso anno 1591.

Gli succedeva nella direzione della costruzione Lelio Buzio, suo competitore, che era già stato l'architetto della fabbrica dal 1585 al 1587.

Lelio Buzio non poteva certamente incoraggiare i deputati a tener conto dei disegni del Bassi, disegni che a Roma saran piaciuti assai poco e che caddero in dimenticanza e di fatto i deputati nel 1592 si risolsero di dare alla facciata maggiore importanza e spedirono inviti per aver progetti, a Roma, a Firenze, a Venezia e persino in Spagna, ove sin dal 1585 trovavasi il Pellegrini.

Di progetti ne vennero parecchi: l'architetto Pietro Pocabella ne mandò da Roma, e così pur da Roma l' architetto Onorio Longhi, Ippolito Andrazio da Mantova; ma trascorse una decina d' anni senza conclusione.

I deputati in quel tempo avevano ripristinato l'antico sistema di eleggere e cassare architetti di fabbrica e di deliberare s'avesse a cercare ovunque il migliore architetto d'Europa che continuamente assistesse alla fabbrica e la facesse alacremente progredire. Se la pigliavano del ritardo cogli architetti nostrani e non capivano che la colpa era la loro incertezza e titubanza, la mancanza di decisione, di un volere e partito preciso, volere e partito che in quel tempo e nelle condizioni dell'arte rispetto al duomo era inutile sperare; e così impiegavano il tempo ed i denari in opere decorative. Inconsciamente, avevan preso una decisione molto opportuna quando, anni innanzi, avevano ordinato quel trasporto della porta laterale della crociera settentrionale colle spalle, pilastri e contropilastri sulla linea della fronte, ove sarebbe stata utilizzata quale porta maggiore. Può darsi che qualcuno dei disegni della raccolta Bianconi, oggi nell'archivio civico di San Carpoforo (Milano) sia di cotesta porta; il modello era stato fatto da Cristoforo Lombardo, scultore ed architetto, epperciò, senza pericolo di esagerazione, è ovvio ritenere che lo stile di cotesta porta non fosse pseudo classico, ma di quel misto di gotico italiano del tipo della celebre torricciuola dell'Omodeo (vedi fig. 11 nella parte I). Impiantata che fosse stata quella porta, sarebbe stato più facile che la costruzione di tutta la facciata vi si avesse ad ispirare e l'opera non sarebbe poi riuscita tanto in discordanza con il carattere complessivo del duomo.

Pur troppo a quell'ottima decisione, tutta casuale, fu dato principio di esecuzione con tanta lentezza e con così poca fermezza di proposito che, fatte le fondamenta, non ci si pensò più: e nel 1603 troviamo i deputati intenti ad esaminare due progetti che l'architetto Francesco Richino aveva fatto di proprio impulso; e nel 1607 si occupano ancora di un terzo progetto o modello dello stesso Richino, pel quale gli pagano 18 scudi.

Ed è appunto nell'anno 1607 che finalmente appaiono i disegni che il Pellegrini aveva studiati e progettati quand'era architetto della fabbrica. Per la prima volta gli annali ne danno notizia. Trattasi di una relazione (recante la data del 30 agosto) dell'ingegnere Pietro Antonio Barca, che era stato invitato col barnabita Lorenzo Binago, intelligente di architettura, e coll'ingegnere Francesco Sitone, a decidere sul dubbio se le colonne della facciata avessero a farsi con o senza piedestallo.

Il progetto del Pellegrini consisteva in una facciata di stile pseudo classico (tav. I, n. 1) con un sol ordine di colonne corinzie e controcolonne con base semplice, binate e con frontone nella parte centrale

[1] L'Amministrazione della Veneranda Fabbrica del duomo, riprodusse in una serie di 64 fotografie, i progetti principali di facciate giunti sino a noi. Il professor G. Mongeri ne fece argomento di speciale pubblicazione: G. Mongeri, *La facciata del Duomo di Milano e i suoi disegni antichi e moderni*. Milano, Bortolotti, 1886.

ed agli angoli della fronte; quest'ordine colla sua trabeazione saliva sino all'altezza del tetto delle navate intermedie. Nel mezzo si ergeva un corpo centrale che mascherava la navata centrale e la oltrepassava di molto. Cinque porte davano accesso al tempio; e cinque finestre (quella centrale nella parte superiore) dovevano illuminare l'interno. Fiancheggiavano questa facciata, in uno dei disegni del XVI secolo pervenuto sino ai tempi nostri, due altissimi campanili del medesimo stile, campanili, che pare lo stesso Pellegrini abbandonasse successivamente.

Questione a parte dello stile del duomo, è certo che di quanti progetti furon creati nel pomposo stile pseudo classico, cotesto del Pellegrini era il più grandioso ed imponente ed il più armonioso ed omogeneo in tutto il complesso e nelle singole sue parti.

I progetti che, come fu già detto, il Richino aveva fatto di proprio impulso, furono parecchi e pare che non tutti sian tuttora conservati.

Il primo della raccolta dell'Amministrazione del duomo presenta i campanili collegati colla fronte, colonne corinzie binate su alti piedistalli che ne diminuivan la lunghezza del fusto. La parte superiore abbracciava tanto la navata centrale che le due intermedie. Il secondo progetto si distaccava ancor maggiormente dal concetto del Pellegrini. Le colonne del corpo inferiore corrispondenti alla navata centrale ed alle mediane sono a spirale, scanalate e festonate [1]; quelle estreme scomparvero per lasciar posto a pilastri scanalati.

Un terzo progetto ritorna alla ispirazione del Pellegrini (tav. I, n. 2), colle seguenti varianti: la parte superiore centrale abbraccia le tre navate centrali; la finestra superiore è ornata nella parte bassa da una balconata; nella parte inferiore la trabeazione delle colonne corre lungo tutta la fronte e così scompare il frontone che ergevasi sulle quattro colonne centrali; tutte le controcolonne sono state sostituite da pilastri piatti.

Nella sovra ricordata relazione del 30 agosto 1607, il Barca dice che egli ed i suoi colleghi della commissione videro un disegno « del q. Pellegrino senza piedistalli »; ma dopo molti discorsi conchiusero si avessero a fare le colonne coi piedistalli. E siccome era lor stato fatto invito a metter in iscritto il loro parere ed anche di fare un disegno della facciata, il Barca si era assunto l'impegno e del parere e del disegno.

Dal canto suo il Richino presentava una relazione intesa a dimostrare che non si dovevano accettare i piedistalli sotto le colonne. Tutta questa discussione era sorta per una ragione pratica: le colonne come le aveva progettate il Pellegrini, per la loro altezza erano di problematica attuazione, volendosi tenere monolite il loro fusto di granito. Il Corbetta, ingegnere egli pure della fabbrica, si peritava anch'egli a presentare un progetto di facciata, che pare non dispiacesse giacchè gli ordinarono di svilupparlo in parecchi disegni. Ma ai deputati il progetto del Pellegrini era finito per piacere davvero, non nella parte superiore, probabilmente perchè questa eccedeva cotanto in altezza che veniva a mascherare il tiburio e la sua guglia ed a nascondere tutta la parte superiore del duomo, ma specialmente nella parte inferiore: e con questa nel 1608 decidevano si avesse a comporre un nuovo progetto, che commisero al Corbetta e che egli ideò a soddisfazione loro, giacchè nell'anno successivo, dopo maturo esame, l'accettarono a pieni voti. Eppure, trascorsi pochi mesi, il Corbetta, sentendosi forse insufficiente a tanta impresa, si dimetteva dalla carica di ingegnere e smarriva persino il disegno del Pellegrino. Un altro disegno del Pellegrino smarriva pure anni dopo, nel 1614, il falegname G. B. Mangone, che se n'era valso per fare un modello in legno.

Per una trentina d'anni continuarono i tentennamenti e le peripezie; però i lavori progredirono. Difatti, malgrado la catastrofe dello spezzamento lungo il trasporto a Milano della prima colonna della facciata, che era d'un pezzo solo di granito di Baveno, nonostante le ridestate sofisticherie sul modo di far coteste colonne, sulla scelta del marmo, sulla questione se avessero ad essere di più pezzi e di quanti; pure la costruzione della facciata fu spinta innanzi, furono condotte a termine le fondamenta lungo tutta la linea della fronte, fu decisa ed intrapresa la costruzione e la decorazione della porta maggiore secondo il progetto del Pellegrini, dicon le carte degli

[1] Nello stesso disegno era pur ideata una variante a coteste colonne, che son rettilinee ma del pari scanalate e inghirlandate.



LA FACCIATA DEL DUOMO DI MILANO VERSO IL 1750

(Da un disegno di quel tempo del marchese E. Visconti Venosta)

annali (ma in realtà secondo un disegno al progetto del Pellegrini soltanto ispirato), e delle varie storie e delle molte sculture dava il disegno Giov. Battista Crespi detto il Cerano, valente pittore, ed anche a coteste opere di scultura veniva tosto dato principio.

Nel 1631 al Bisnati, a Fabio Mangone, a Carlo Albuzzi, succedeva finalmente quale architetto della fabbrica Francesco Maria Richino, che già, come si disse, aveva presentati parecchi progetti. Il Richino era artista di talento ed inventiva, gran lavoratore come ne danno testimonianza le numerose sue creazioni architettoniche in Milano. Egli non indugiò a mettere ad esecuzione il progetto che più gli stava a cuore per la facciata, il terzo progetto già accennato (tav. I, n. 2). In questo egli aveva bensì mutata totalmente tutta la parte superiore del progetto Pellegrini, ma ne aveva conservato il concetto generale nella parte inferiore, introducendovi però notevoli varianti: aveva mantenuto cioè le alte colonne corinzie con base (e non con piedestalli come volevano il Barca e molti altri), sostituendo però alle controcolonne delle lesene o pilastri piatti; tutte le finestre aveva modificate, ingrandendone il timpano onde potesser ricevere dei bassirilievi istoriati e nella parte inferiore aveva loro aggiunto una balconata; ed alle porte altresì aveva recato partiti nuovi.

Ora per lo appunto quanto della facciata fu costrutto anteriormente al secolo XIX in stile pseudo classico, sorse precisamente non solo sotto la direzione del Richino, ma sul suo terzo disegno e non direttamente su quello del Pellegrini. Ce ne danno piena prova quei dipinti e disegni del secolo XVII e del XVIII che rappresentano lo stato a cui si fermò la costruzione della facciata e riproducono le due parti, la pseudo classica e quella aggiunta di poi in stile ispirato a quello del duomo. Il dipinto della quadreria del signor conte Giberto Borromeo di Milano eseguito nel 1667 o poco dopo (tav. II) [1], l'incisione della biblioteca Ambrosiana nella relazione delle esequie celebrate l'anno 1735 nel duomo a S. M. la regina di Sardegna [2], il disegno ad acquarello della metà del XVIII secolo del signor marchese Emilio Visconti Venosta, presidente della Reale Accademia di Belle Arti di Milano, (tav. III) [3] dimostrano per lo appunto che tutte cinque le porte, due finestre della parte sinistra, e tre dei pilastri piatti pur dalla stessa parte furono costrutti prima che incominciassero le opere del Buzzi e quindi dal 1631 al 1638 e tutto per lo appunto secondo il terzo disegno del Richino.

Inoltre una maggiore osservazione e del terzo progetto del Richino e dei due documenti pittorici or ricordati ed il loro confronto fanno emergere un fatto nuovo.

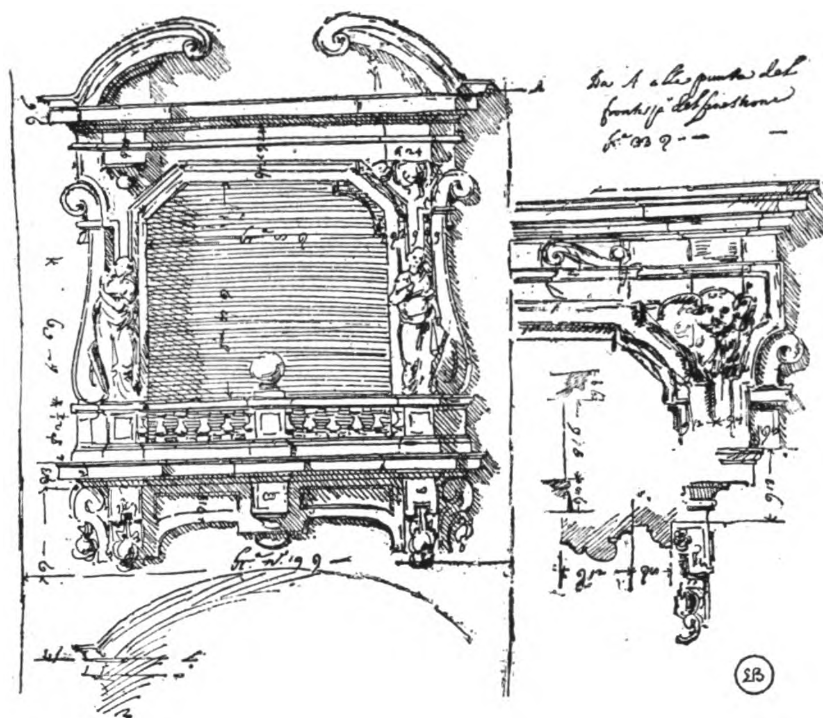
Nel progetto (tav. I, n. 2) del Richino il colonnato inferiore ed i pilastri piatti non salgono che sino al vertice del frontone delle finestre e sopra corre tutta la trabeazione che, secondo il concetto primitivo del Pellegrini, taglia orizzontalmente in due parti la facciata, e sulla porta maggiore, anzi sul suo frontone, è progettato un grande bassorilievo che sta ancor al disotto della trabeazione. Nel dipinto invece e nel disegno (tav. II e III) i pilastri piatti o controcolonne, hanno bensì (in corrispondenza al vertice del timpano delle finestre) il collarino per il capitello, ma sopra continuano a salire e di tanto che oltrepassano di molto il piano della trabeazione; inoltre al disopra della porta maggiore nel disegno non è indicato il bassorilievo, anzi non vi è lasciato grande spazio, giacchè vi si vede già aperta una finestra più larga sì, ma più bassa delle altre già costrutte e questa finestra è tagliata nello spazio sul quale avrebbe dovuto passare la trabeazione. Risulta pertanto che il Richino, durante la costruzione secondo il suo stesso progetto, aveva abbandonato il partito pellegrinesco della trabeazione e spingeva in alto i contropilastri ed apriva una finestra intermedia sulla porta, appigliandosi adunque al partito di seguire le linee verticali che erano il carattere predominante del complesso della costruzione.

[1] Dobbiamo alla cortesia del signor conte Giberto Borromeo di aver potuto riprodurre questa pagina inedita della storia della facciata del duomo.

[2] *Relazione delle solenni esequie celebrate nel Duomo di Milano a S. M. la Regina di Sardigna Polissena Giovanna Cristina.* In Milano MDCCXXXV nella R. D. Corte per GIUSEPPE RICHINO MALATESTA, con tavole incise da MARC. ANT. DAL RE. (L'incisione che rappresenta la fronte del duomo venne riprodotta in questi giorni ne'l'opera del prof. Boito, *Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata.* Milano, Marchi 1889).

[3] Dobbiamo del pari alla gentilezza del sig. marchese Visconti Venosta di poter presentare quest'interessante disegno.

Si potrebbe obiettare che questa finestra intermedia può esser stata creazione di un altro architetto, ma questo dubbio cade dinanzi al disegno di finestra pubblicato sin dall'anno scorso dall'architetto Luca Beltrami, [1] ed alle conclusioni alle quali il Beltrami stesso era già giunto in tale occasione. Ebbe egli la ventura adunque di trovare il disegno qui riprodotto [2], che presenta «un'ampia finestra di braccia 8 in quadro, con balconata e due statue» ed a fianco di questa finestra «uno schizzo, in rapporti maggiori, del risvolto del finestrone e di alcune membrature architettoniche». Il prof. Beltrami, pratico dei molti disegni del secolo XVII, non tardò a riconoscere l'autore dello schizzo in Francesco Maria Richino «per la caratteristica sia del disegno che della scrittura, e perchè il motivo di queste finestre tozze con balconata a forma di loggia, è proprio del Richino il quale lo svolse ripetutamente nella chiesa di San Giuseppe e nella fronte dell'Ospedale maggiore



DISEGNO DI FINESTRA DEL RICHINO

a Milano, nella Foresteria della Certosa di Pavia, e in molti altri edificii.» E che poi questo disegno si riferisse al duomo, il ch.mo A. altrettanto facilmente constatò ritrovandone traccia in posteriori progetti di facciata, cioè in quelli del Buzzi, e riconoscendo che le misure segnate nell'alto del disegno *Da A alla punta del frontispizio del finestrone di br. 33* corrispondono a quelle della positura di quella finestra nel progetto del Buzzi.

Accertato che autore di questo disegno di finestra era il Richino, e che lo aveva imaginato pel duomo e lo destinava allo spazio ove avrebbe dovuto correre la trabeazione, il prof. Beltrami aveva adunque sin da allora riconosciuto che il Richino era giunto ad abbandonare la trabeazione orizzontale ed a prescegliere il partito della suddivisione della fronte con linee verticali che rispondessero all'ossatura interna.

1 Arch. Luca Beltrami, *Francesco Maria Richino autore di un progetto per la facciata del Duomo rimasto sconosciuto* (Estratto dall' *Archivio Storico Lombardo* XV. 3. 1888). Milano, tip. di Lodovico Bortolotti, 1888.

2 Di questa sua riproduzione il prof. Beltrami ci ha cortesemente prestato il clichet.

Il dipinto del conte Borromeo ed il disegno del marchese Visconti Venosta, che in allora non eran noti, e che ebbimo la fortuna di poter studiare soltanto or ora e che oggi abbiamo il piacere di riprodurre, confermano pertanto quanto il ch.^{mo} prof. Beltrami aveva già dedotto con lo studio scientifico e colla intuizione artistica.

Probabilmente questo mutamento di concetto nel Richino non piacque ai deputati, e più probabilmente ancora, egli, da uomo attivo ed intraprendente quale era, aveva fatto progredire le opere della facciata, come si vide, secondo il suo nuovo concetto senza prima ottenerne l'assenso dagli amministratori della veneranda Fabbrica: oppure aveva egli demeritato in altro modo della fiducia loro. Fatto sta che gli annali registrano alli 29 di luglio del 1638: «Il rettore riferisce intorno a molte cose concernenti la persona ed il servizio dell'ingegnere Francesco Maria Richino; e il capitolo delibera di licenziarlo, proibitogli qualsiasi intervento nella fabbrica d'ora in avanti». E men d'un mese dopo, alli 29 d'agosto, persistendo nel licenziamento del Richino, il Capitolo nomina in sua vece Carlo Buzzi, il quale ebbe maggior numero di voti di tutti gli altri concorrenti.

Nei primi anni della direzione del Buzzi, i lavori della facciata furon continuati sempre secondo i disegni del Richino, giacchè nello stesso anno 1638 i deputati erano riusciti a ricuperarli, ma però devon esser progrediti assai lentamente e tutt'altro che coll'entusiasmo del Buzzi. Nel 1645 invero troviamo che questi presenta un nuovo progetto di facciata ai deputati, i quali ne rimandano la trattazione ad altra seduta, «avvisati tutti per il loro intervento e incaricato l'ingegnere di un rapporto scritto sulle ragioni, che possono consigliare il capitolo a recedere dal vecchio modello». E successivamente, visto il nuovo progetto e la memoria relativa del Buzzi, decisero di pubblicarli per la stampa, ed in quella stessa occasione pubblicarono pure per le stampe i disegni del Pellegrino e del Richino. Il progetto del Buzzi (a parte la questione dei campanili che appare in un disegno e nell'altro è tralasciata) rispettava le cinque porte di accesso del Richino, le due finestre di sinistra del medesimo pur già costrutte e le ripeteva sull'altra parte corrispondente e ripetevale pure superiormente nei due campi intermedi corrispondenti alle navate intermedie; nella parte centrale poi non solo manteneva la finestra del Richino di cui già si vide il disegno e della quale già esisteva l'apertura, ma conservava pure la gran finestra superiore, la quale, di carattere proprio del Richino, doveva far parte dell'ultimo disegno di quel maestro. Ma a tutto questo il Buzzi in questo suo progetto aggiungeva delle importantissime innovazioni, innovazioni che dovrebbonsi chiamare restituzioni, giacchè in sostanza, distaccandosi recisamente e dall'antico progetto del Pellegrini e da quello del Richino (che come si vide era una variante del progetto pellegrinesco), abbandonava del tutto e le colonne corinzie ed i pilastri che a quelle facevan da controcolonne ed in lor vece innalzava massicci contrafforti in corrispondenza a ciascuna divisione delle navate, tenendo doppi quelli estremi e quelli centrali; rivestiva poi questi piloni dal basso in alto di filari (gli antichi arpagi), di archetti, di baldacchini e mensole e statue e li coronàva con svelte guglie consimili alle tre dell'abside state eseguite nel secolo innanzi (XVI) sui disegni più antichi di Filippino da Modena. In corrispondenza alla linea superiore di ogni campo corrispondente alle navate intermedie ed estreme conduceva una falconatura identica a quella che già ricorreva lungo parte dei fianchi e dell'abside e colla stessa falconatura ancora formava la linea terminale a due soli grandi pioventi che abbracciava e coronava tutta la facciata.

Cotesto progetto del Buzzi che conservava le porte e finestre classiche, attesa la necessità di servirsi del già fatto, era adunque in tutto il rimanente disegnato corrispondente al resto del tempio [1]: ma recava in sè un difetto ed una caratteristica che esercitarono grandissima influenza

[1] Nella sua relazione del 31 gennaio 1647 il Buzzi ricorda come il concetto del Pellegrini (seguito poi in massima dal Richino) eccedeva tanto in altezza, che arrivava colla parte superiore alla sommità della cupola

sui progetti e disegni posteriori, tanto del secolo successivo (XVIII) che del secolo corrente. Il difetto consiste nel raddoppiamento nella parte centrale, ai lati del campo della navata centrale, dei contrafforti; partito costruttivo e decorativo non solo non necessario, ma cozzante col sistema costruttivo dell'interno e che fu una inconscia influenza del progetto del Pellegrini e di quello del Richino, i quali nella parte centrale, per dar maggior maestà, avevano creato un gran portale con doppie colonne. La caratteristica creata dal Buzzi (se già non era propria di quel certo ultimo progetto del Richino, di cui non conosciamo per ora che una parte), consiste nei terrazzi o linee piane tenute sopra i quattro campi minori corrispondenti alle navate mediane ed estreme. E come si disse questo concetto ha alla sua volta esercitata influenza e l'esercita tuttora.

Per quei tempi ad ogni modo ed in quella condizione del gusto artistico, il progetto del Buzzi era una rivelazione, una coraggiosa affermazione di un talento artistico. E ben maggiore fu la rivelazione e l'affermazione nel successivo suo progetto (tav. I, n. 3) nel quale, pur conservando le cinque porte classiche, di questo stile mantenne sole quattro finestre e creò invece in ciascun campo delle navate mediane una finestra ogivale e nel campo centrale un gran finestrone, che innalzavasi dal frontone della porta maggiore sino al sommo vertice della fronte.

I deputati tenner conto è vero del lavoro del Buzzi e gli diedero 150 scudi per i suoi progetti, fatto calcolo che la scarsità della retribuzione, dissero essi, aveva causa dalla cattiva condizione dei tempi. Ma la condizione dei tempi era peggiore ancora quanto a concetto, a gusto artistico. Nell'anno successivo (1648) un architetto, Francesco Castello, presentò un nuovo disegno di progetto per la facciata, il guazzabuglio il più strano che mai si possa imaginare (tav. I, n. 4) e gli ingegneri e periti non lo respingevano senz'altro, ma solo movevano varie eccezioni, ed il Castello si offrì di costruirne il modello in legno, concessione che gli fu data dal Capitolo, ma senz'obbligo di compensargli le spese, qualora detto modello non fosse approvato.

Il progetto del Castello ebbe ancora ben maggiore fortuna. Fu spedito agli architetti di Roma per il loro voto e dopo fu pur spedito anche quello del Buzzi. Ed alli 10 di marzo del 1652 il Bernini dava un parere scritto al cardinale principe Trivulzio. Egli principiava col dire che entrambi i disegni del Castelli e del Buzzi gli eran piaciuti. Poi, premessa l'esposizione della teoria artistica: « la vaghezza e bellezza delle parti non dover lusingare e doversi curare invece l'elezione del tutto..... che se l'occhio al primo incontro riconosce nel tutto una tal forma che co' suoi contorni lo soddisfaccia e l'empia di maraviglia, certamente che allora si ottiene il fine dell'arte », soggiungeva che nel caso presente parevagli che, « alzandosi nei lati della facciata due campanili proporzionati all'altezza e grandezza di questa fabrica, essi rappresenterebbero senza dubbio magnificenza maggiore, perchè accompagnerebbero la vastità e la mole del resto; sì che i riguardanti ne concepirebbero un'idea di stupore straordinario ». E, conchiudeva, « perchè la facciata del signor Castelli mi piace assaissimo, contenendo ella in se quelle maniere di architettura, le quali al già fatto possono accoppiare nuova ricchezza e nobiltà, giudicherei che, prima di terminare un'opera di tanta fama et importanza, il signor Castelli si compiaccia di fare un altro disegno aggiungendovi li campanili e seguitando l'ordine da lui preso nella facciata, perchè allora crederei che quel tutto mostrerebbe la suddetta maggior magnificenza. » Del disegno del Buzzi egli non se ne occupò che incidentalmente nelle ultime linee del suo parere « non doversi sperare alcun aiuto dalla cima della tribuna, benchè ornatissima, poichè non vien ferita dalla linea visuale, rimanendo

ed avrebbe nascosta tutta la parte superiore del duomo, quella appunto più bella e più ornata; come quel concetto inoltre anche nelle parti laterali di detto ordine sarebbe rimasto tutto di sopra al tetto; che il finestrone principale della facciata nel campo della nave maggiore restava tanto alto che il foro per la luce di esso finestrone sarebbe rimasto più di braccia 11 di sopra del volto di detta nave; nè avrebbe dato la luce necessaria; e così faceva notare che anche la seconda navata sarebbe rimasta « quasi metà verso al volto senza lume ». Ricordava infine l'impossibilità di aver le dieci colonne del primo ordine di tanta grandezza e faceva presenti le altre difficoltà che si sarebbero incontrate nell'esecuzione e per l'altezza dei ponti ecc. e per aver i pezzi di marmo di sufficiente grandezza, mentre secondo il suo nuovo disegno ciascun pezzo di marmo di mediocre grandezza era buono. La quale ultima osservazione del Buzzi richiama alla nostra mente l'influenza che esercita la natura dei materiali di cui dispone una regione sullo stile delle costruzioni che sorgono nella regione stessa.

troppo bassa per la lontananza della facciata; anzi giacendo la città in pianura, da veruna parte può godersi quel prospetto, che si vede nella carta del signor Buti delineato. »

Cotesto parere adunque, che incominciava colle più belle teorie artistiche, terminava con una conclusione che dimostra come il sentimento estetico del Bernini fosse quello del Seicento e come il sentimento personale e l'ambiente in cui vive un artista possa metterlo anche in flagrante contraddizione colle migliori idee teoriche ed astratte dell'arte che egli possa pur manifestare.

Ed il Castelli doveva pur trovarsi contento e felice. Nell'agosto difatti egli consegnava il modello in legno del suo progetto, e va da sè che i deputati glie ne rifusero le spese e lo fecer collocare nel porticato del camposanto, che in allora stendevasi dietro il duomo. Per buona sorte però, del progetto del Castello non si fece altro, e con ordinanza delli 7 aprile 1653 i deputati decidevano s'avesse ad osservare il disegno dell'architetto della fabbrica Carlo Buzzi: quanto all'ossatura e distribuzione dei pilastri, come corrispondenti al restante del duomo, si tenesse più che possibile il già fabbricato (nello stile classico) purchè non fosse disdicevole. Nell'agosto già si stipulava il contratto con Francesco Bono per la costruzione di uno dei pilastroni doppi; e negli anni successivi vediamo proseguite anche le opere decorative di cotesti contrafforti, e cioè le cariatidi, gli archetti del basamento, le testine che ne fregiano il peduccio, e i bassirilievi, e le mensole e i baldacchini; ed anche delle statue si dava l'ordinazione.

Il Buzzi continuava l'opera sua, ma non mancavano le opposizioni e le mene per contrastarlo. Un parere del 1656 firmato G. L. B. lancia contro il progetto del Buzzi l'accusa: « che contro l'aspettazione di tutto il mondo, senza approvazione e finale disegno si va a guisa di fabbrica dozinale giornalmente innalzando »; e poi tesse una lunga e minuziosa critica contro cotesta facciata che « non ha distinzione d'alcun ordine, nè meno ha invenzione essendo ella puro imitamento dei fianchi, cosa totalmente sconcia... ». Un altro critico che sottoscriveva solo *N. N.* moveva accuse contro le statue e la decorazione. Ma il Buzzi con ammirabile costanza continuava l'opera sua ed aveva già innalzato i due contrafforti doppii a lato della porta maggiore sino all'altezza della parte superiore del timpano di quella, quando pur troppo venne a morire.

Colla morte del Buzzi (nel settembre del 1658) cessano i lavori alla facciata.

Il dipinto già ricordato, di proprietà del conte Giberto Borromeo, ci offre lo stato della facciata quale era alla morte del Buzzi e quale era ancora 18 anni dopo. Questo quadro (tav. I) rappresenta una festa carnevalesca sulla piazza dell'Arengo o del duomo di Milano. I costumi delle persone non travestite sono del secolo XVII e della stessa epoca le carrozze. Il fondo del quadro è quasi tutto occupato dal duomo, la cui facciata è in via di costruzione. Già sono ultimate le cinque porte sul disegno del Richino e sullo stesso disegno due finestre verso la parte destra e sino ad una certa altezza i contropilastri piatti delle estremità della fronte e delle divisioni intermedie, non della centrale. I pilastri o contrafforti centrali (a fianco della porta maggiore) concordano invece con lo stile dei fianchi del duomo e sono pertanto quelli progettati dal Buzzi. Questa parte della fronte però, che alla base si sviluppa tutta intera, in altezza trovasi ancora assai limitata, due sole essendo le finestre compiute. Manca adunque ancora tutta la parte superiore, la quale, protetta da semplice tetto, è aperta e lascia travedere una sola vôlta di navata, quella della navata mezzana verso tramontana, stata appaltata nel 1633. La porta maggiore aperta lascia scorgere ancora in piedi la parte centrale della antica facciata di Santa Maria Maggiore, quella facciata che poi soltanto nel 1682 decideranno di abbattere del tutto. Questo frammento della vecchia fronte di S. Maria Maggiore corrisponde alle descrizioni antiche: è tutto a scacchiera bianca e nera, la porta centrale è preceduta da un protiro o piccol portico sorretto da colonne lombarde antiche ergentisi su leoni accovacciati. Infine conviene ancora osservare che sulla stessa porta maggiore della nuova facciata in costruzione sorge un grande stemma dipinto sopra uno zoccolo pur dipinto che reca l'epigrafe:

PRÆFECTI
FABRICÆ
POSUERE
ANNO MDCLX......

Lo stemma consta di due parti: della tiara pontificia colle chiavi e dello stemma di casa Odescalchi. Ora precisamente gli annali registrano alli 18 novembre dell'anno 1676 la spesa di lire 600 per compenso « al pittore Stefano Montalto per l'arma del sommo pontefice Innocenzo XI posta in facciata nuova del Duomo ». Ed all'anno 1676 corrisponde appunto lo stato della costruzione, cioè l'esistenza di una sola vôlta sull'ultima campata delle navate interne.

Nel successivo anno 1677 i deputati ordinarono doversi compiere le vôlte degli altri campi anteriori presso la fronte e coprire la facciata del tempio, lavoro questo dell'innalzamento del muro nudo e povero che venne a mascherare e chiudere la fronte e fu la chiusura dei lavori della facciata.

Un'altra veduta antica ci conservò il pur già ricordato disegno (tav. III) di proprietà del marchese Visconti Venosta, disegno del secolo XVIII e certamente anteriore al 1759, anno in cui fu incominciata la gran guglia del tiburio, il quale qui appare ancora monco. In questo disegno si trova che la fronte fu bensì chiusa con quel certo muro di laterizio, che fu bensì lasciata l'apertura per le altre finestre (tra le quali quella per la finestra così caratteristica ideata dal Richino sopra la porta maggiore e conservata dal Buzzi nei suoi due primi disegni); ma che, all'infuori di questa nuda chiusura provvisoria, di opere relative al compimento della facciata dopo la morte del Buzzi, da oltre un secolo più nulla era stato fatto. [1]

E nulla continuarono a fare sino all'anno 1793, in cui ricominciarono a lavorare attorno ai piloni o contrafforti, ma tutti lavori secondari. In realtà la costruzione della facciata rimase interrotta dall'anno 1658 sino al 1809. Non fecero difetto ad ogni buon conto, anche in quell'intervallo, le lunghe discussioni, i pareri, i disegni di parecchi religiosi della compagnia di Gesù nel XVII secolo, del Iuvara (1733), di Francesco Croce e di Carlo Giuseppe Merula (1734), di Virtemate Cotognola (1735-38), di Luigi Vanvitelli (1746), di Giulio Galliori (1787), di Luigi Cagnola (1790), di Felice Soave (1790), di Leopoldo Pollak (1805).

Per la prosecuzione dei lavori tutti codesti pareri e progetti non giovarono; influirono però sulla scelta del tipo, sulla creazione della definitiva facciata costrutta dipoi, il parere del Croce ed il progetto del Soave.

Il parere dato dal Croce nel 1745 è conservato in un manoscritto della biblioteca Braidense di Milano che fu studiato dal prof. Luca Beltrami. [2] In questo parere, che oggi forma la legge, secondo la quale viene intesa la facciata che devesi dare al duomo di Milano, il Croce diceva che convien « sveltire la facciata e renderla più nobile del rimanente, sol che si voglia con particolare attenzione studiare lo stile di questo tutto per derivarne le parti che potrebbero convenire a formargli un'elegante facciata, senza immischiarla di altre maniere gotiche che non le possono convenire ».

Il progetto del Soave (tav. I, n. 5) conservava le porte e finestre pseudo-classiche del Richino, ripeteva sul campo destro due finestre identiche e nella parte centrale aggiungeva il gran finestrone di uno dei progetti del Richino (tav. I, n. 2); ma poi completava la serie delle finestre aggiungendo le tre superiori in stile identico a quello del tempio; manteneva i piloni o contrafforti del Buzzi e li ripeteva ai lati ed all'estremità della fronte, ultimandoli con guglie e coronava infine tutta la facciata nella linea terminale con una doppia, elegante e ricca falconatura e nei piani superiori alle campate intermedie e laterali, piani che ripetè dal Buzzi colla stessa vezzosa falconatura.

Questo progetto del Soave rispondeva anche alle intenzioni dei deputati, che volevano appunto conservare quella tale ordinanza del 7 aprile 1653 relativa alla scelta del progetto del Buzzi, e di fatto nel 1791 approvarono il disegno del Soave.

Questo valente architetto venne dipoi eletto ad architetto della fabbrica, se non che le vicissitudini dei tempi non gli consentirono di mandar ad effetto il suo disegno. Venne bensì il 1797

[1] Nel 1678 i deputati ordinarono è vero che, nonostante qualunque contraria ordinazione, si dovessero porre in opera le pietre lavorate per la balaustra al disopra della porta maggiore, ma ciò non fu eseguito.

[2] Arch. Luca Beltrami, *Per la facciata del Duomo di Milano*. Milano, Colombo e Cordani 1887, parte III pag. 29 e segg. Giustamente il ch. autore ha pubblicato il parere ne' suoi passi principali.

e con esso l'ordine del generale in capo Bonaparte relativo alla continuazione della facciata del duomo; ma il nuovo ordine politico delle cose arrecò anche nel 1801 la dimissione per parte del governo, dello stesso Soave, che, ripristinato nel 1802, cessava poi di vivere l'anno successivo; e per la costruzione si ebbe una nuova sosta.

La grandiosità ed imponenza del duomo avevan pur troppo colpito l'immaginazione di Napoleone. Alla vigilia della sua incoronazione in duomo a re d'Italia, egli fece chiamare il coam-



FACCIATA ATTUALE DEL DUOMO DI MILANO

ministratore avvocato Dell'Acqua e gli fece la più grande premura perchè fosse terminata la facciata e poi ordinò al ministro per il culto di verificare quanta sarebbe la spesa necessaria e di far fare d'intelligenza coi fabbricieri un disegno nuovo la metà meno costoso dell'antico. Successivamente emanò un decreto che costringeva la Fabbrica a vendere dei suoi beni per un milione e duecentomila lire.

I professori di architettura dell'accademia di belle arti canonico Giuseppe Zanoja e Carlo Amati presentarono un disegno, che l'Amministrazione della Veneranda Fabbrica giudicò importare una spesa della metà minore del precedente antico disegno e, sentito il parere favorevole dell'ac-

cademia di belle arti, incominciò a darvi esecuzione nel 1807. Incalzati i lavori dai nuovi eccitamenti di Napoleone, eran condotti a compimento nel 1813.

La facciata degli architetti Zanoja ed Amati (tav. I, n. 6), salvo il raddoppiamento delle guglie sui piloni o contrafforti centrali, riuscì una riduzione del primiero concetto del Soave, concetto che, pur conservando per forza le parti pseudo-classiche, era nel rimanente ispirato a molta maggiore leggiadria, congiunta ad una ben più spontanea semplicità che non mancava di grandioso.

Napoleone Bonaparte aveva imposto il compimento della facciata, in tempi in cui le condizioni dell'arte non vi erano favorevoli ed il risultato non piacque alla generazione successiva quando fu provveduto per la piazza del duomo. Era già così forte nel 1883 la corrente per una riforma della facciata, che l'accademia di belle arti la scelse per tema del concorso di architettura al premio di fondazione *Canonica* e tra i varî progetti presentati, quello del prof. Carlo Ferrario (tav. I, n. 8) e quello dell'architetto Luca Beltrami (tav. I, n. 7) segnarono le due correnti dei concetti per la facciata del duomo. E va pur ricordato il disegno compiuto nello stesso anno ma poi non presentato al concorso dall'architetto Cesa Bianchi, l'architetto della fabbrica del duomo, progetto notevole per il carattere leggiadro della decorazione ispirato a quella del duomo (tav. I, n. 9).

Il bellissimo disegno premiato del prof. Ferrario era un inno spontaneo al maestoso duomo quale era stato sin allora ed era ancora interpretato dai romantici dell'arte. Il disegno di grandiosa semplicità e sobrietà dell'arch. Beltrami, e più ancora la sua monografia [1], erano la parola dell'arte realistica e del pensiero sperimentale dell'archeologia del secolo nostro. Lo studio entusiastico sì, ma imparzialmente scrutatore e verista delle origini del monumeuto, delle fasi della sua costruzione, delle sue attuali forme e decorazione, era stata la base sulla quale egli aveva incominciato a progettare la facciata del duomo.

E su questi due progetti rinacque animata e bella più che mai la questione dello stile della facciata e la questione della aggiunta o dell'abbandono dei campanili. Dal dominio accademico la questione della facciata del duomo passò nel campo dei fatti. Il lascito cospicuo del benemerito signor De Togni fu il movente del concorso internazionale bandito dall'Amministrazione della Veneranda Fabbrica del duomo nel 1886 ed al quale risposero nell'anno successivo più di centoventi concorrenti che col pregio dei loro lavori e l'importanza degli studi fecero di quel concorso, come ebbe a dire il relatore prof. Boito, « una delle più nobili e contrastate gare, che siano state aperte nell'arte architettonica fra le nazioni civili ».

Il giurì non sentenziò quale dei vari sistemi d'interpretazione dello stile e del concetto generale della facciata avesse a prescegliersi, ma designò quindici dei concorrenti per una gara di secondo grado, e furono:

Azzolini Tito, di Bologna; Becker Lodovico, di Magonza; Beltrami Luca, di Milano; Brade D., di Kendal (Inghilterra); Brentano Giuseppe, di Milano; Cesa Bianchi Paolo, di Milano; Ciaghin Teodoro, di Pietroburgo; Deperthes E., di Parigi; Dick Rodolfo, di Vienna; Ferrario Carlo, di Milano; Hartel et Neckemann, di Lipsia; Locati Giuseppe, di Milano; Moretti Gaetano, di Milano; Nordio Enrico, di Trieste; Weber Antonio, di Vienna [2].

Al secondo appello non ritornarono che quattordici dei prescelti (nel frattempo l'architetto russo Ciaghin era stato rapito da prematura morte); e tra i loro progetti quello che il giurì [3] in-

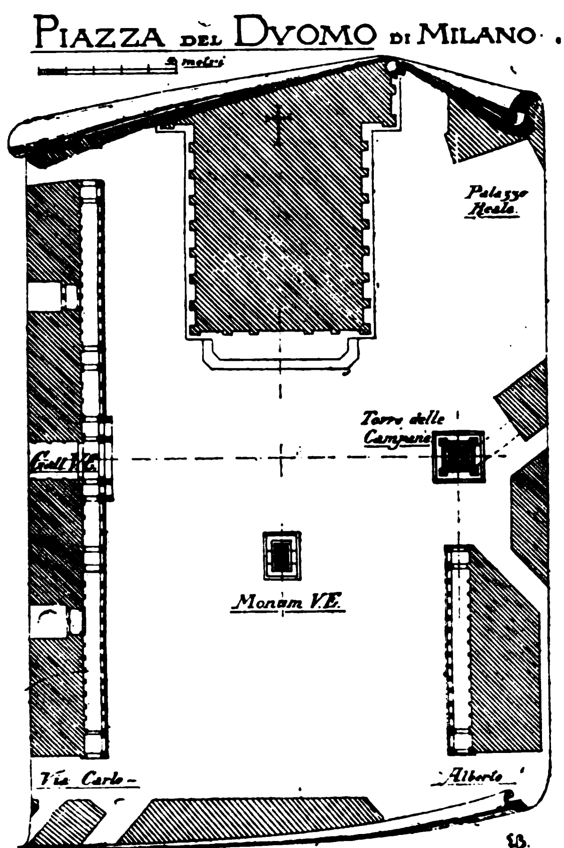
1 Arch. Luca Beltrami, *Per la facciata del Duomo di Milano.* Milano Colombo e Cordani 1886; questa monografia egli ripetè con maggior sviluppo nel 1887 e fu la parte I *le linee fondamentali*, alla quale tenner dietro nello stesso anno la II e III, *Lo stile*, *La teoria.*

2 I progetti del 1887 di quei quindici concorrenti prescelti furono riprodotti dalla *Illustrazione Italiana* in un numero speciale. Anno XIV, n. 39 - Milano, Treves, 1887 e poi testè nell'opera di Camillo Boito, *Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata.* Milano, Marchi, 1889.

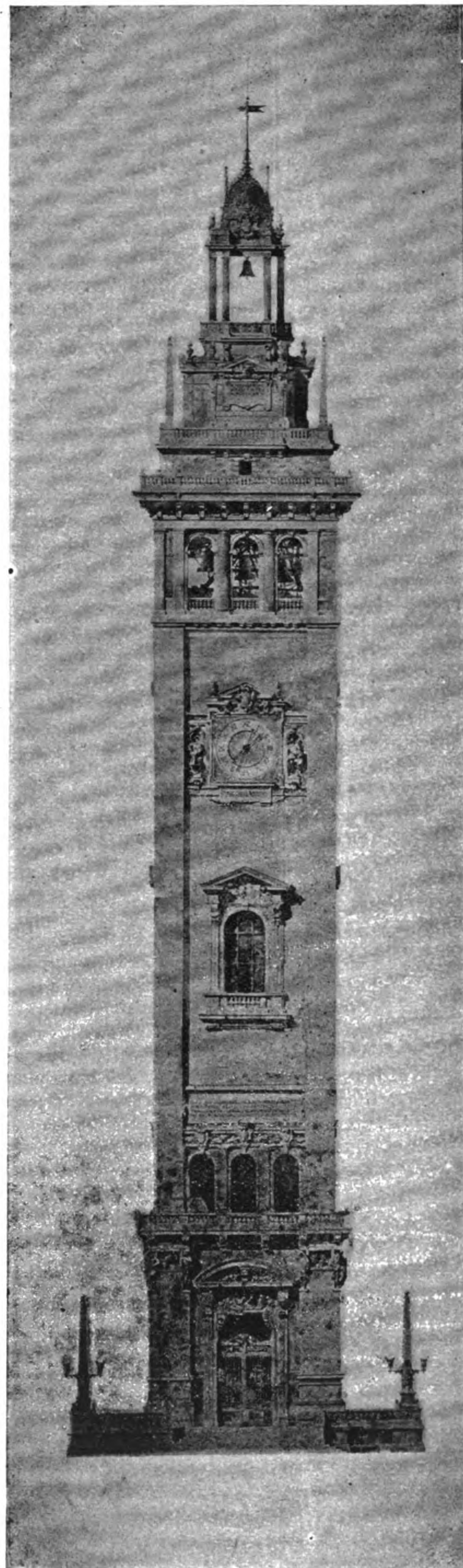
3 Il Giurì del concorso tanto di primo grado (1887) che di secondo grado (1888) era composto di: Carlo Ermes Visconti *Presidente* — Emilio Alemagna — Giuseppe Bertini — Camillo Boito, *Relatore.* — Francesco Brioschi — Cesare Cantù — Antonio Ce-

dicò [1] per il primo premio e per l'attuazione fu dell'architetto Giuseppe Brentano di Milano. A ciascuno degli altri concorrenti fu pur dato un premio.

Di questi varî progetti, che per ora son la più recente parola, detta da valenti campioni, sulla eterna questione della facciata del duomo di Milano, ne riproduciamo alcuni (tav. I, numeri 10-16) e cioè quelli dell'Azzolini, [2] del Beltrami, [3] del



PROGETTO DELL'ARCH. LUCA BELTRAMI


TORRE DELLE CAMPANE
(Progetto dell'arch. Luca Beltrami)

RUTI — ALFREDO D' ANDRADE — FERNAND DE DARTEIN — ETTORE FERRARI — GIACOMO FRANCO — AUGUSTO GUIDINI — DOMENICO MORELLI — FEDERICO SCHMIDT — ALFRED WATERHOUSE.

[1] La relazione del giurì porta la data del 27 ottobre 1888 e fu pubblicata separatamente ed anche dai giornali. Si consulti pure il resoconto della lettera di Cesare Cantù all'Istituto lombardo il 20 dicembre 1888 *Resoconti dell'Istituto* e giornale la *Lega lombarda* - n. 347. 23-24 dicembre 1888.

[2] V. anche la sua pubblicazione: *Concorso internazionale di secondo grado per la facciata del Duomo di Milano*, nota dimostrativa. Bologna, Tip. legale, 1888.

[3] V. anche la sua pubblicazione: *Elementi architettonici e decorativi componenti la Facciata del Duomo di Milano secondo il progetto dell' arch.* LUCA BELTRAMI. Milano, Colombo e Cordani, 1888.

Brentano, [1] del Locati, del Nordio, del Deperthes, del Weber, senza intenzione di citarli quali i più notevoli ed importanti, ma solo per ricordare alcuni dei varî concetti che furono escogitati per la soluzione del difficile problema.

Si potrebbe discorrere a lungo di ciascuno dei progetti dei quattordici premiati, e studiare i loro pregi e la loro maggiore affinità e corrispondenza al carattere del duomo di Milano; ma di questi apprezzamenti che, in conclusione, finirebbero pur sempre per essere d'un'indole troppo soggettiva, l'*Archivio storico dell'Arte* non può farsi interprete; essi sarebbero estranei al suo compito, che dell'arte contemporanea si limita a registrare gli avvenimenti maggiori. E questa limitazione del campo dell'*Archivio storico dell'Arte* ci appare tanto più opportuna, ed ispirata ad un giusto rispetto per l'arte, in questo argomento, pel quale lo studio degli annali della fabbrica del duomo di Milano ci insegna che le generazioni di artisti d'una regione possono succedersi le une alle altre, può mutare l'ambiente storico, ma sempre l'indole, lo spirito artistico di quella regione si riproduce identico: ed invero in questo duomo il concetto decorativo, scultorio, in tutte le fasi della costruzione ed in quelle passate degli studi e delle decisioni sulla facciata (delle quali fasi lontane si può chiaramente e serenamente giudicare) ebbe sempre il sopravvento sul concetto architettonico. Ora ad esaminare gli ultimi progetti di facciata in relazione a questo quesito, occorrerebbe appunto fosse trascorso quel lasso di tempo che reca seco non solo la serenità ed indipendenza del giudizio, ma anche i mezzi per un adeguato giudizio; e precisamente gli stessi annali ci insegnano ancora come gli artisti sviluppassero nei progetti di facciata il sentimento architettonico della loro epoca, sentimento che spontaneamente veniva poi a subire delle modificazioni nel pensiero e nel sentimento artistico delle generazioni successive. E la generazione contemporanea ai singoli progetti giudicava forse dei medesimi secondo il vero carattere del monumento pei quali eran studiati, o non piuttosto secondo il sentimento artistico che in quel tempo aveva il predominio? Il parere del Bernini informi.

Di un altro argomento meriterebbe ancora tener breve cenno in relazione al divisamento della radicale trasformazione della fronte del duomo di Milano. Questa trasformazione trae seco la scomparsa dalla fronte delle cinque porte e di due delle finestre inferiori laterali, le quali oramai son già creazioni antiche, creazioni in forte dissonanza con lo stile del duomo è vero, ma in se stesse grandiose e bellissime opere d'arte, alle quali son legati i nomi dei più chiari artisti, architetti, pittori e scultori che oprarono pel duomo nel XVI e nel XVII secolo. Ma una opportuna idea dell'architetto Luca Beltrami, idea che fu accolta anche dal giurì del concorso assicurerebbe la conservazione di queste bellissime porte e finestre. L'arch. Beltrami propose che queste si abbiano a salvare ed utilizzare nella decorazione di una qualche costruzione, ad esempio del campanile del duomo stesso, campanile al quale si dovrà pur provvedere e che egli (vedi i disegni a pagina antecedente) progettò staccato dal duomo come quello di San Marco in Venezia.

GIULIO CAROTTI

[1] Vedi anche la sua pubblicazione illustrata: *Concorso internazionale di secondo grado per la facciata del Duomo di Milano*; architetto GIUSEPPE BRENTANO. Milano, Ricordi, 1888.

IL MUSEO FILANGIERI IN NAPOLI



IACCHÈ *l'Archivio storico dell'Arte* si dispone a render conto fra le altre cose delle nuove fondazioni che man mano vanno sorgendo in Italia per promuovervi il culto del bello e per porre in salvo una parte de' suoi tesori, non vuolsi dimenticare quella che in Napoli venne istituita ed aperta al pubblico fino dallo scorso novembre. È una fondazione che onora in alto segno non meno il suo creatore, che la città, la quale, ad edificazione degli spiriti gentili, ne venne fregiata, e come tale merita vi si richiami l'attenzione degli amatori dell'arte e di quanti sono animati da patriottica sollecitudine pel decoro d'Italia.

Esempio più unico che raro infatti quello di una donazione di un intero museo, composto di svariati e riccamente forniti elementi, effettuato in vita, per volere di privato possessore. Questi nel caso concreto è un patrizio benemerito, d'illustre discendenza, il principe Gaetano Filangieri, duca di Satriano, nipote per padre del noto omonimo, autore della *Scienza della Legislazione*. La donazione sua acquista vie maggiore rilievo dalla circostanza fortunatissima per la quale egli d'accordo coll'autorità municipale di Napoli potè riuscire a concorrere ad un tempo alla ricomposizione di uno fra i più insigni monumenti dell'architettura civile del Rinascimento del tempo migliore ed alla collocazione nel medesimo di tutti gli oggetti formanti la sua propria raccolta artistica.

A noi incombe quindi il dovere di prendere in considerazione, per quanto brevemente, tanto il contenente quanto il contenuto del nuovo museo cittadino.

Ora è a sapersi rispetto al primo, che quel severo e massiccio edificio non è altro che l'antico palazzo fondato da Angelo Como, nobiluomo, che visse al tempo del dominio di re Ferrante I d'Aragona. La unita tavola che porge l'aspetto della fronte, ricavata da una fotografia della ditta Sommer di Napoli, ci dispensa da una particolareggiata descrizione della medesima. Osserveremo soltanto ch'è tutta quanta costruita di pietra di peperino da cima in fondo, e che tale quale noi la vediamo venne trasportata di peso, pezzo per pezzo, una ventina di metri più addietro del posto primitivo. Gli è per questo che alla maggior parte dei visitatori della grande metropoli delle provincie meridionali questo palazzo deve riuscire quasi una rivelazione singolare, una eccezione inaspettata in mezzo al fabbricato predominante non solo di quella via, cioè della via del Duomo, ma della città in genere. Pochi di fatto ebbero a prenderne cognizione fino ad alcuni anni or sono, quando l'edificio si trovava in un recondito vicolo della vecchia Napoli, di quel quartiere che racchiude nel suo seno i più vetusti monumenti medievali, quali le chiese di Santa Chiara, di S. Lorenzo, di Sant'Angelo a Nilo, di San Severino, il palazzo di Diomede Carafa, ora dei marchesi Sant'Angelo, quello dei principi dell'Aricia, ora del duca del Monte di Marigliano, e via dicendo. Tanto più commendevole quindi l'effettuato divisamento di approfittare della occasione delle recenti demolizioni in relazione all'apertura

della nuova grande arteria di viabilità suindicata, per farvi riapparire un palazzo tanto originale nelle sue forme, un esempio storico de' più spiccati di una antica sede baronale, che ci trasporta in piena epoca del Quattrocento. Di certo si rallegrerebbe grandemente se lo rivedesse ora il noto patriota Luigi Settembrini, del quale rimane una descrizione storico artistica del palazzo, ispirata da quel calore e da quella passione che anima i cuori sensibili pel bello e pel buono.[1] Egli, rilevandone i pregi nel luogo nascosto dove si trovava in origine, esprime colle seguenti parole le sensazioni che l'aspetto del palazzo in lui risvegliava: « A vederlo così nero, così solido e maestoso, di così puro disegno, e di proporzioni così armoniche, mi pare quasi di vedere uno degli antichi uomini d'arme



PALAZZO COMO IN NAPOLI

(sede del museo Filangieri)

tutto coperto di ferro e svelto ed aitante della persona. Fra noi gl'intendenti lo pregiano sì, ma non ardiscono di lodarlo quanto merita, perchè non lo trovano lodato dagli altri: onde se ne rimane lì nascosto in una stradetta, ed ignorato da paesani e da forestieri. Io per me ne sono innamorato, lo mostro a quelli che non l'hanno veduto; ogni volta che passo lì vicino vado a mirarlo un pezzo: se fosssi ricco vorrei comperarlo; se avessi autorità di maestro vorrei dire ai giovani architetti: « Mirate l'arte onde i nostri maggiori edificavano. »

Intorno all'artista architetto, da considerarsi quale vero autore del palazzo, null'altro che congetture. Anche le *Memorie storiche* intorno al palazzo Como, composte dal chiarissimo prof. Bartolomeo Capasso, che servono d'introduzione al grande catalogo del museo, non ci recano i desiderati

[1] *Il Palazzo Como*, nella « Rivista Napoletana » del 10 e 20 agosto 1863.

lumi in proposito. I documenti quivi riportati per esteso, tratti dall'Archivio Notarile e dall'Archivio di Stato, accennano bensì a diversi artefici impegnati, a cominciare dal 1464 e venendo fino al 1490, nella esecuzione di varie parti della dimora di Angelo Como; ma non dovettero essere propriamente i creatori della poderosa mole. Ne risulterebbe piuttosto che questa fosse stata innalzata a diverse riprese; la quale circostanza è avvalorata anche dall'aspetto della facciata stessa con le sue dissimetrie nelle disposizioni delle finestre e degli spazii frapposti, in ispecie lungo il piano terreno.

Una cosa si può accertare, ed è che una influenza per lo meno del gusto architettonico della Toscana vi è palese, massime nella forma del portone d'accesso col suo arco fatto a cunei di belle proporzioni non che in quella dei cinque finestroni del piano nobile, che ci richiamano simili parti di Giuliano da San Gallo nel palazzo di Venezia a Roma. Che nell'essenziale il palazzo Como fosse terminato già nel 1488 si deduce dal fatto che Angelo, il quale era nelle buone grazie del duca di Calabria, ed il suo primogenito Leonardo, che era divenuto scrivano o segretario del medesimo, nel 17 agosto del 1488, giorno della festa di esso Leonardo, ivi ricevettero Alfonso con ogni sorta di dimostrazioni di riverenza e di ossequio [1]; non avendosi a ritenere se non per lavori complementari quelli della esecuzione di quattro grandi finestre di pietra *buscia* e di sei porte di pietra azzurra, un camino ed altre tre finestre dalla parte interna, assunta nel 1490 da tre artefici toscani, Francesco di Filippo da Settignano, Ziattino de' Benozzi da Settignano e Domenico di Felice da Firenze. A rammentare poi le relazioni dei Como cogli Aragonesi stanno applicati agli opposti angoli del palazzo due stemmi secondo l'uso fiorentino. Lo scudo a destra infatti porta le insegne di quei re, quello a sinistra dell'osservatore lo stemma dei proprietarii, il quale è una mezza luna con due stelle di sopra e una di sotto.

Fra le varie vicende per cui ebbe a passare codesto edificio vuolsi mentovare quella della sua trasformazione in convento fino dallo scorcio del XVI secolo. Non fu secolarizzato definitivamente se non nel 1863, con l'ultima soppressione degli ordini religiosi, e in quella occasione dichiarato di ragione municipale. E qui diamo la parola al prof. Capasso, le cui *Memorie storiche* intorno al palazzo hanno termine coi seguenti particolari:

« Così per alcuni anni vi ebbero stanza la Pretura della sezione Pendino, una Compagnia della Misericordia, eretta in Napoli ad imitazione di quella tanto famosa di Firenze, ed una Società evangelica, finchè, abbattuto il ritiro dell' *Ecce-Homo* a Porto per dar luogo a un nuovo mercato ivi progettato, la monastica famiglia che in quello era racchiusa fu qui nel 1875 trasferita, e nella parte postica del convento collocata. — Intanto la nuova via del Duomo inoltravasi verso il mare, e giunta ai Mannesi ed a San Giorgio maggiore, minacciava instantemente il palazzo Como, o piuttosto quella parte di esso che costituiva la monumentalità dell'edificio. Per fortuna già da qualche tempo taluni nostri benemeriti scrittori avevano richiamato l'attenzione del pubblico sul medesimo e con speciali lavori o inseriti nei giornali o stampati a parte ne avevano fatto rilevare la importanza storica ed artistica. Primi fra tutti furono Carlo Tito Dalbono (1842) e Luigi Catalani (1842) i quali sebbene con poca critica abbiano attribuito a questo palazzo certe favolose tradizioni smentite dalla storia e dai documenti, pure meritano la nostra gratitudine per averlo reso popolare tra noi [2]. Più tardi ne scrissero il Settembrini nel 1863 e poscia, quando (1879) venne in discussione il problema che su di esso si poneva del rettifilo della nuova via, parecchi valorosi ingegneri ed architetti, quali Lylircus (ing. Edoardo Cerillo) nella *Gazzetta di Napoli*, l'ing. Alberto Pedone nel *Corriere del Mattino*, lo stesso Pedone e Carlo Martinez in un opuscolo a parte, di nuovo il Pedone negli *Atti del Collegio degl'ingegneri ed architetti di Napoli*, e contemporaneamente il d'Ambra nel *Roma*, il d'Aloe nel *Galiani*, G. de Coster ed altri che tralascio. E fu allora notevole vedere (cosa non comune tra noi) l'interesse che tutta la cittadinanza prendeva nella discussione. Parecchie discordi opinioni si mettevano innanzi, e principali tra esse erano, o lasciare il palazzo nel sito dove stava, deviando alquanto la via e non curandosi del rettifilo, o inciderlo in parte costruendo un muro cieco con gli stessi materiali a ricordo del monumento, o traslocare a dirittura tutta la facciata antica

1 *Effemeridi delle cose fatte per il duca di Calabria* di JOAMPIERO LEOSTELLO nei *Documenti per la storia, le arti e l'industria delle Provincie Napoletane* pubblicati per cura di GAETANO FILANGIERI, pagina 155.

1 CARLO TITO DALBONO, *Tradizioni popolari*. LUIGI CATALANI, *I palazzi di Napoli*.

metri 20 più in dietro, formandone un edificio da addirsi ad uso municipale. L'abbattimento completo, sia detto a cagion di lode, non venne in mente ad alcuno.

« Dopo lunghe e vive discussioni e dopo un saggio fattone e perfettamente riuscito, in ultimo il traslocamento fu approvato dalla Commissione conservatrice dei monumenti, e deliberato dal Consiglio municipale. L'opera, certamente non facile, fu eseguita con scrupolosa precisione e con rara abilità dalla direzione tecnica della nuova via, e compiuta riscosse il plauso generale.

« In questo modo il voto di quanti sentono il culto delle patrie memorie fu soddisfatto. Ma dopo tutto ciò sorgeva un altro problema a risolversi. A quale uso l'edificio sarebbe stato destinato? Il frontespizio monumentale di esso avrebbe corrisposto a quello cui l'interno doveva servire, o sarebbe stato piuttosto una menzogna, un'antitesi, una disillusione? Poteva convenire a quell'artistica facciata una scuola, un ufficio municipale, l'abitazione di un privato? Di ciò dai più dubitavasi. Pure il nuovo problema fu anche felicemente risoluto.

« Il principe Gaetano Filangieri volendo mandare a effetto un suo antico e nobilissimo disegno, propose donare alla sua patria il Museo, che per molti anni con grandissime spese e con cure intelligenti ed amorosissime aveva raccolto. Era per fermo una fortuna singolare per Napoli, e l'offerta fu accettata dal Municipio. Il Filangieri avrebbe anche a sue spese adattato il locale, che non consisteva in altro se non nella semplice muratura, allo scopo cui doveva servire. »

E così fu fatto in realtà, a norma di quanto è espresso nell'art. 3° dello statuto del Museo, votato dal Consiglio comunale l'11 marzo 1882 dov'è detto: « Il Museo G. Filangieri sarà istallato qui in Napoli nel palazzo Como. E poichè di questo palazzo al presente non esiste che la facciata di prospetto, quella di un lato e porzione di quella di un terzo lato, il principe Filangieri si obbliga di far ricostruire il resto e decorarlo, il tutto a sue spese e sotto la sua esclusiva direzione ecc. »

Della perfetta riuscita dell'opera di ricostruzione della parte esterna per parte del Municipio va reso il merito agli architetti dirigenti A. Francesconi ed E. Albarella. Le disposizioni della parte interna, la decorazione delle parti singole, la collocazione degli oggetti componenti il museo fu diretta dal principe stesso, coadiuvato dagli architetti, ingegneri Edoardo de Angelis e Ludovico Romano, i quali seppero cavare il migliore partito possibile da uno spazio alquanto limitato, relativamente allo scopo cui veniva destinato.

Una descrizione accurata delle parti costitutive del palazzo tanto all'esterno come all'interno trovasi parimenti stampata nella introduzione del catalogo e vuol essere rammentata appositamente perchè redatta con grande proprietà di linguaggio tecnico dal compianto architetto ing. Edoardo Cerillo, che coadiuvò grandemente il principe Filangieri nelle sue pubblicazioni letterarie.

A quattro soli locali si riduce la parte spettante propriamente al museo, e sono una sala terrena o vestibolo, una larga scala ad elica, posta nell'angolo corrispondente allo stemma dei Como, la quale riceve luce da quattro finestre, cioè da due della fronte principale e da due della laterale, la grande sala al piano nobile che abbraccia tutta la larghezza dei rimanenti quattro finestroni sulla facciata e l'ambiente della biblioteca sopra la scala, rischiarata dalle finestre minori praticate nel prospetto di fianco.

Bella nella sua gravità che ci riporta al medio evo è la sala terrena, divisa in tre grandi riparti coperti da volte a vela ornate di mosaico policromo a fondo d'oro sullo stile del XIV secolo, messo tutto a rabeschi di rami e foglie, intramezzati da brevi accartocciati, contenenti i nomi più celebri della famiglia Filangieri, a cominciare dai due fratelli Angerio e Turgisio, figli di Tichel normanno, che sono i due capostipiti delle due famiglie Filangieri e Sanseverino, dal 1100 in qua. Quest'opera di mosaico che reca nel centro lo stemma di casa Filangieri è stata eseguita nella fabbrica di A. Salviati di Venezia. L'ambiente per se stesso, un po' scarso di luce, non si prestava a raccogliervi le opere di maggiore pregio ed ha servito quindi a disporvi oggetti alquanto disparati, quali sono armi ed insegne sì nazionali che estere, frammenti di antichità, lapidi, busti in marmo, in bronzo e in terra cotta, istrumenti diversi e via dicendo. Interessante il modello in gesso dell'edificio nelle sue parti puramente esteriori, cioè nella forma in cui fu concesso dal municipio al principe, che fece sorgere le mura interne con le decorazioni, come oggi si vedono, [1] per collocarvi

[1] Sta chiuso in una vetrina al n. 397.

le sue collezioni. Da un altro lato noteremo fra altri oggetti di curiosità una colubrina aragonese a retrocarica con affusto della seconda metà del XV secolo (n. 403).

Il catalogo dà le più precise informazioni del resto sopra ogni oggetto, non risparmiando qualsiasi particolare sì descrittivo che storico. Noi rimandiamo al medesimo gli amatori di armi e d'altri arnesi cavallereschi, quali servono a decorare gli accessi alla scala tanto nel piano inferiore quanto nel superiore, fra cui non fanno difetto i capi pregiati e rari degli scorsi secoli.

Il vero tempio dell'arte è la sala superiore, dedicata alla memoria di Agata Moncada di Paternò, madre del principe. Originalissima nel suo aspetto grandioso e per la ricca varietà di quanto contiene. Nel suo ingresso è preceduta da un piccolo portico, sopra il quale si stende un ballatoio che comunica d'ambo i lati della sala con passaggi pensili in guisa di tribune che girano lunghesso i lati di essa sala. Le due pareti principali sotto le tribune sono dedicate alla raccolta dei quadri in tavola e in tela, mentre inferiormente ricorre una serie di vetrine con armi e oggetti diversi. L'impiantito è eseguito in piastrelle invetriate cogli stemmi, divise e monogrammi di casa Filangieri, lavoro eseguito nella scuola officina di ceramica del museo artistico industriale, istituito dal principe stesso. Di fronte all'ingresso, in fondo alla sala, spicca in tinte chiare entro apposita edicola il ritratto di Gaetano Filangieri seniore dipinto da Domenico Morelli. L'autore della *Scienza della Legislazione* vi è raffigurato in costume di gentiluomo del secolo passato, seduto davanti un tavolo ingombro di carte. In una vetrina sottoposta stanno in vista parecchi suoi autografi. Sulla sinistra si passa in un piccolo ambiente, cinto d'armadii con *pastori* ed *oggetti da presepe* (arte industriale eminentemente napoletana) che mette alla scala di legno, per cui si giunge ai passaggi pensili, dividenti in due zone l'altissima sala. Questa poi riceve luce dell'alto, cioè a dire da una serie di lacunari del soffitto, muniti di cristalli, mentre i quattro finestroni verso strada, nascosti dietro la serie dei quadri, non servono che a dar aria, per mezzo di vani praticati nello zoccolo sottoposto. Tale disposizione veniva imposta dalla necessità di guadagnare l'occorrente posto, ed ottiene in più il vantaggio di una armonica unità nell'insieme, per quanto non riesca favorevole alla contemplazione dei dipinti, i quali rimangono in parte ombreggiati dalla sporgenza delle tribune sovraindicate. Nella zona superiore della sala, cioè lungo i passaggi pensili, difesi da balaustri, gira un ordine di ben 24 armadi a vetro contenenti porcellane, maioliche, vasi antichi e vetri di Murano.

È una splendida raccolta, che imprime un aspetto di elegante gaiezza a codesta parte dell'ambiente. Noi, lasciando agl'intelligenti della materia di addentrarsi in apprezzamenti sui singoli capi che arricchiscono le vetrine, osserveremo soltanto, che si possono fare interessanti confronti fra le fabbriche sì nazionali che estere di epoche diverse, disposte a gruppi ben distinti. Fra le cose più prelibate ci parve da notare anzi tutto una testa di tutto tondo in maiolica bianca invetriata, di un giovinetto imberbe, al vero, colle pupille e i capelli leggermente colorati (n. 2088). La grazia semplice e pura che spira da quest'opera sembra giustificarne l'attribuzione a Luca della Robbia.

Fra gli oggetti di valore più esteriore, decorativo, rammenteremo un animato trionfo di Bacco, in porcellana policroma di Capodimonte (n. 1984), una vaga ed ornata zuppiera di porcellana di Meissen (2136). Nel limitato numero dei vasi greci vedonsi parecchi capi pregevoli, a figure rosse su fondo nero, forniti di quella levigatissima, magica patina, non più trovata al dì d'oggi.

Nulla di più attraente e di più grazioso per un altro verso che una raccolta di vetri di Murano; creazioni di un soffio, non meno ideale che materiale.

In siffatto genere gareggiano fra loro in Napoli il museo Filangieri colla sua vetrina e quello della Certosa di San Martino sulla incantevole altura di Castel Sant'Elmo, porgendo esemplari delle antiche fabbriche, peregrini per forme e per colori.

Tornando nella zona inferiore della gran sala, vanno notate per pregio artistico due casse da corredo di nozze, intagliate in legno noce, poste vicino all'ingresso. Ci vengono indicate per lavori napoletani del XVI secolo, non dissimili del resto da quelli che vennero eseguiti in altre parti d'Italia in un tempo nel quale si può dire che ogni singolo artefice avesse come innato il senso delle proporzioni, tanto per le linee del tutto quanto per quelle delle parti (n.ri 584 e 589).

Fra gli oggetti minuti onde vanno adorne le vetrine si osservano alcuni smalti finissimi di Limoges: in ispecie quello di una placca centinata eseguita quasi solo a chiaro scuro, nella quale è rappresentata l'*andata al Calvario* di N. S. ed un altro dov'è espresso l'episodio dell'*Annunciazione*, a deli-

cati colori con un fondo di architettura riccamente decorato, lavoro del XVI secolo, di Giovanni III Penicaud, il sommo fra gli smaltatori limosini (vetrina XXV, n.[i] 1023 e 1025).

Come curiosità eminentemente napoletana citeremo la mezza maschera in legno-noce, intagliata e dipinta di naturale (n. 1028), che, a quanto avverte il catalogo, deve essere appartenuta a qualcheduno dei primi attori comici napoletani ed adoperata nelle farse che rappresentavansi in Napoli sullo scorcio dal XVI al XVII secolo, ed ai quali si dava il nome di *Policinella* o *Pulicíniello*. La prova poi, essere detta maschera di tal tempo e non posteriore, si avrebbe a riscontrare nel non essere dipinta di nero, come appare che lo fosse per la prima volta in una commedia del 1736 dove figura per la prima volta l'attributo di carbonaio (*craunaro*) dato al Pulcinella, pel suo viso tinto in nero. [1]

Rivolgiamo finalmente lo sguardo alla parte spettante all'arte più elevata, cioè a dire a quella della pittura propriamente detta, e soffermiamoci ad esaminare in quella sessantina di quadri i più pregevoli. Crediamo in vero di non essere contradetti da alcuno affermando che la gemma più preziosa quivi si abbia a ravvisare in una tavoletta del lombardo Raffaello, Bernardino Luini; tavoletta che fin dai tempi della sua origine incontrò grandemente il favore del pubblico, come provano le numerose repliche fattene da copisti, che ci è occorso di vedere in diversi luoghi. In uno spazio limitato fra 54 centimetri d'altezza per 47 di larghezza vedesi dipinta la *Madonna* a mezza figura col Bambino, il quale impone la sinistra sulla testa di una suora, che gli si prostra dinanzi, porgendo un libro in cui colla destra il Bambino stesso le viene indicando un verso. Come è universalmente riconosciuto che il Luini è il pittore dalle figure soavi per eccellenza, così il quadro accennato può essere stimato un'opera sua delle più spiccate, poichè la calma dolcezza del viso della Vergine, la tenera ed infantile grazia del divino fanciullo, la sommessa compunzione della devota si fondono in una complessiva armonia di espressioni e di morbido colorito, quale suole apparire nelle sue più elette creazioni. La quale armonia anzi apparirebbe più perfetta, se il dipinto non fosse stato un po' troppo rinnovato. La sua destinazione primitiva agl'intimi recessi del chiostro si deduce da varii particolari. Vi ha relazione certamente il riguardo usato dal pittore di rappresentare il Bambino Gesù non interamente nudo a seconda della pratica più consueta, bensì coperto il corpo di piccola camicia di velo, che pur lascia scoperte le braccia e i piedi. Quanto alla giovane monaca devota, essa si qualifica per una persona d'illustre prosapia, cioè a dire per quella Alessandra Bentivoglio, figlia di Alessandro Bentivoglio e d'Ippolita Sforza, che prese il velo nel monastero di San Maurizio in Milano assumendovi il nome di Bianca, dopo che l'avo di lei Giovanni II, cacciato da Bologna, era venuto a ricoverarsi nella città degli Sforza. Poi che il Luini ebbe ad eseguire in quella chiesa verosimilmente fra gli anni 1525 e 1530 le magistrali pitture a fresco, dove figurano, accompagnate da parecchi Santi, ai lati dell'altare maggiore le nobili figure dei committenti Alessandro ed Ippolita, nulla di più naturale ch'egli si fosse eziandio incaricato della esecuzione di un quadro di devozione, quale è quello col ritratto della giovane suora, di cui ragioniamo. In quella ricca miniera d'informazioni storiche ed artistiche ch'è il libro intitolato *L'Arte in Milano* del compianto nostro amico Giuseppe Mongeri, libro ch'è il risultato di severi e prolungati studii, noi troviamo additato un altro ritratto di suora Bianca fra gli affreschi che decorano la parte posteriore della chiesa di San Maurizio, vale a dire quella che serviva da coro alle monache. Egli anzi ne dà incisa l'imagine, che non sarà difficile di accordare con quella della tavoletta del museo Filangieri. [2] La quale da sifatta sua origine ritrae vie maggior lustro e ci spiega la particolare cura adoperatavi dall'autore (n. 1489).

Saremmo imbarazzati invece se fossimo obbligati a classificare secondo intima convinzione un altro dipinto sul legno, nel museo parimenti aggiudicato a Bernardino Luini. Vi è rappresentata una mezza figura di giovane donna elegantemente vestita, sopra un fondo di variato paese. Il soggetto viene definito dalle parole: *Santa Praesedia ora pro nobis,* cifrate in oro dentro l'aureola che

1 *Catalogo del Museo civico Gaetano Filangieri*, pag. 238.

2 *L'Arte in Milano*, note per servire di guida nella città, raccolte da GIUS. MONGERI; ediz. figurata con disegni incisi in legno. Milano. Soc. coop. fra tipogr. ecc. 1872, pag. 247. Di questo pregevole libro stava preparando una 2.a edizione il defunto autore, la quale verrà condotta a termine prossimamente (corretta ed accresciuta), dal sig. Giulio Carotti, Segretario dell'Accademia di belle arti in Milano.

circonda il capo di codesta Santa Prassede. Dobbiamo dire che nulla in essa ci richiama la mente e la mano del Luini; nè il tipo del viso, nè il sistema delle pieghe de' panni e nemmanco il carattere del paesaggio.

Il n. 1466 ci porge pure un grazioso esemplare della pittura lombarda della prima metà del Cinquecento. È una Madonnina che tiene affettuosamente tra le braccia il divin Bambino: opera vivamente dipinta, nella quale saremmo più disposti a riconoscere la derivazione da uno scolaro di Gaudenzio Ferrari, che non da quello del cremonese Giulio Campi, come vorrebbe il catalogo. Volendo poi proporre un nome determinato, il più plausibile ci parrebbe quello di Bernardino Lanino da Vercelli, il più diretto discepolo del Ferrari.

Fra i Veneti si distingue per forza di colorito una composizione rappresentante la *Deposizione*, creduta di Bonifazio, ma che nel suo fare largo ed animato, nella peculiare lucente gradazione dei colori parmi accenni piuttosto ad altro valente colorista, cioè al Pordenone. Il paesaggio nello sfondo, colle sue vivide tinte a forti sprazzi di luce, ha un non so che di analogo a quelli dei contemporanei pittori ferraresi; cosa che si spiegherebbe forse colla considerazione che il pittore friulano verso la fine di sua vita si portò a Ferrara a prestare i suoi servigi al duca Ercole II.

L'arte del Seicento, oltre che in alcuni graziosi quadretti fiamminghi e olandesi, fa bella mostra di sè in due tele di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto (n.ri 1440 e 1455) entrambe segnate del nome dell'autore e rispettivamente degli anni 1651 e 1647. Degna di considerazione massime la prima, dove è ritratta con grande efficacia l'afflitta penitente *Santa Maria Egiziaca* in lacere vesti, che ci è accaduto di vedere altrove riprodotta in accurata incisione in rame. Il riscontro, una *testa di San Giovanni Battista recisa*, è parimenti pittura di grande effetto coi suoi forti contrasti di luce e di ombra.

Un altro gruppo di quadri che non poterono trovar posto sotto le tribune occupa un posto da sè. È quello che trovasi nella zona superiore, intercalato fra gli armadi a vetro, immediatamente sopra il ramo di scala che mette alle tribune. Quivi pure si hanno alcuni capi assai preziosi. Per verità non sapremmo porre nel novero dei medesimi quello che vi occupa il posto predominante, la grande tavola cioè a dire della morte di N. S. attribuita ad Andrea Sabatini da Salerno. Ci reca meraviglia anzi, che in Napoli, dove si possiedono opere autentiche del più eletto rappresentante locale dell'arte aurea, rafaellesca, quali sono quelle esposte nel museo Nazionale, nella chiesa di San Severino, nel vestibolo di quella di San Gennaro de' poveri, si possa tener per opera sua un dipinto di autore assolutamente più comune e più subordinato, privo affatto della grazia che distingue Andrea.

Più cospicuo esemplare della pittura napoletana è quello della sottoposta tela, foggiata quasi a guisa di fregio, esprimente una *Allegoria sacra*, di mano di Luca Giordano. [1] Questo quadro, il quale, come osserva il catalogo, al certo dev'essere il bozzetto di qualche grandioso dipinto eseguito dal fecondo suo pennello, comprende una vasta composizione di ben 37 figure. Cinque di queste si presentano, come le principali, dominanti i gruppi delle altre. Sono le eroine del Vecchio Testamento, cioè a dire: Abigaille (che placò lo sdegno di David perchè si piegasse a favore di suo marito), Giuditta, Debora, Ester e la madre de' Maccabei. Lo sfoggio di scorti, di pieghe, di colori abbaglianti che vi si osserva, giusta il costume del Giordano, ben ne denotano la virtuosità non comune.

Da ultimo ci piace richiamare l'attenzione degli amatori sopra due saporiti ritratti toscani, quivi collocati ai due lati estremi. [2] Essi sono pervenuti al museo quale dono del cav. Giov. Filangieri, cugino del principe, che li conservava dapprima nel castello di Lapio, in quel di Avellino, castello che da sette secoli è di casa Filangieri. Ci si offre per prima, appena giunti alla sommità della scala suindicata, l'effigie di un giovane davanti a un parapetto, sul quale leggesi la scritta: *Ne timeas tibi fidus ero tuus usque manebo.* Forse un pegno di fedeltà lasciato all'amato bene dal rappresentato, durante una sua assenza? Quanto alle denominazioni degli autori, rispetto ai due ritratti, dobbiamo ammettere che in tempo più o meno lontano abbiano dato luogo ad un equivoco, poichè, come apparisce ad evidenza, non è già quello munito del motto accennato che si qualifica per

1 N. 1502: quadro largo m. 2. 35, alto 0, 47.

2 Nella sala finora non erano contrassegnati con alcun numero, ma nel catalago li troviamo descritti sotto in numeri 1506bis e 1513bis.

opera di Sandro Botticelli, come indicherebbe il catalogo, sì bene l'altro. Nel primo, che ha un non so che di pittoresco nella sua foggia di vestire caratteristica, alla fiorentina, l'esecuzione ci richiama più che altro quella d'altra simile effigie a Firenze in galleria Pitti (sala toscana) quivi additata per opera di Andrea del Castagno; nel secondo invece, rappresentante una mezza figura di gentiluomo sulla trentina, crediamo di potere constatare determinatamente il modo proprio di modellare del Botticelli, là dove il catalogo indicherebbe in sua vece il Ghirlandaio. Troppo significativo in fatti v'è il modo energico e pieno di vita usato a tracciare le fattezze del viso, la forma scritta della mano destra che si appoggia sul parapetto tenendo una pezzuola, e fin anco l'impronta peculiare del paesaggio coi suoi lontani monti e col corso di serpeggiante fiumana (non ostante il ristauro subìto), per non avervi a ravvisare l'opera di un artista, il quale per profondità e per vivacità di concetto supera sensibilmente l'egregio suo concittadino Domenico Ghirlandaio.

A questo punto ci arresteremo nella indicazione degli oggetti più salienti, persuasi del resto che molto vi sarebbe da dire tuttora. Comunque sia, per quanto sommaria ed imperfetta, questa nostra rassegna basterà a dimostare, che il nuovo museo civico napoletano, dovuto alla munificenza del principe Filangieri, è stato un prezioso acquisto per la città, e che la sua fondazione va segnalata come un fatto memorabile nei fasti del progresso civile della grande metropoli. E lo è per doppia ragione, vale a dire per averle ridonato in più decorosa posizione uno de' suoi più meravigliosi palazzi, tutto improntato della severità dello stile toscano e per avervi creato un nuovo centro di coltura e d'istruzione per mezzo della ricca suppellettile del museo. Ora a compimento di quanto si è accennato, conviene riassumere qui le categorie distinte degli oggetti che compongono il museo, e corrispondono alle collezioni dei seguenti oggetti: 1º Armi ed armature: sì antiche che moderne, nazionali ed estere. - 2º Quadri antichi dal XV al XVIII secolo.- 3º Maioliche faentine, di Gubbio, di Castelli d'Abruzzo, Casteldurante, di Cafagiolo, del Grue, del Criscuolo, del Giustiniani e del Mollica di Napoli, alle quali fa riscontro una collezione di porcellane di fabbriche diverse e particolarmente di Capodimonte.- 4º Figure di animali e di pastori del Sammartino, del Mosca, del Vassallo, del de Luca e d'altri rinomati autori.- 5º Avorii.- 6º Legni intagliati, per lo più dell'epoca in cui a Napoli fiorirono il Chiarini, il Turbolo, il Porcarelli, ed altri artefici delle scuole del Merliano e del d'Auria.- 7º Vetri antichi di Murano e di Venezia e smalti di Limoges.- 8º Miniature svariate, da Petitan a Dune.- 9º Tappeti orientali e stoffe veneziane del XVI secolo. - 10º Raccolta di monete e di medaglie. - 11º Ventagli, ornamenti di madreperla, tartaruga, coralli ecc.- 12º Biblioteca annessa al museo, formata tutta di libri d'arte ed opere di storia napoletana.

È da avvertire infine, che al primo poderoso volume del catalogo del museo, uscito dalla tipografia dell'Accademia reale delle scienze, fin dall'ottobre dell'anno scorso, farà seguito un secondo contenente il catalogo dei manoscritti, delle pergamene, e dei libri della biblioteca annessa al museo, non che quello della raccolta numismatica e del medagliere.

GUSTAVO FRIZZONI

PITTURE DI MAESTRI ITALIANI
NELLE GALLERIE MINORI DI GERMANIA

II.

La Collezione dell' Università di Bonn



LLORCHÈ nell'anno 1884 una gran quantità dei quadri che giacevano nei depositi del museo di Berlino fu divisa fra le collezioni minori della Germania, ebbe la sua parte anche il gabinetto artistico dell' Università di Bonn: e la scelta delle pitture che ad esso furono assegnate, fu fatta con speciale riguardo alle esigenze degli studi di storia artistica in una Università. Il numero degli studenti che fanno della storia dell'arte l'oggetto della loro carriera scientifica va in quest'ultimo tempo continuamente crescendo; e, se fino a vent'anni fa non c'erano che alcuni singoli i quali per speciale inclinazione si dedicavano a tali studi, e questi pochissimi erano abbandonati a loro stessi e dovevano cercare da loro la propria via, oggi invece la storia dell'arte come materia speciale ha i suoi rappresentanti in tutte le Università maggiori della Germania, e con precisione sempre maggiore vien formandosi un certo metodo d'insegnamento. Come preparazione è richiesto lo studio della storia e dell'archeologia, e lo studioso è in dovere di prender parte agli esercizi pratici di queste discipline. In tal modo si deve ottenere una solida base per la esatta ricerca; e l' insegnante della storia dell'arte deve da canto suo, oltre alle lezioni storiche, far fare agli studiosi degli esercizi nel determinare e nel descrivere le opere artistiche, per addestrare così la loro vista ed informarli ad una seria critica.

Questo sistema è senza dubbio lodevole ed utile; esso combatte la pericolosa tendenza alla indeterminata speculazione estetica, che nel campo della storia artistica si dimostra infruttuosa ed anzi ingenera confusione; e conduce ad una maggiore precisione e coscenziosità nello studio dell'arte. D'altra parte nella formazione di un metodo determinato dell'insegnamento della storia dell'arte all' Università, che è necessaria conseguenza di tale sistema, vi è anche un pericolo: già ora, come ho detto, si osserva che il numero degli studiosi cresce. Si comincia a vedere nella storia dell'arte una materia come un'altra qualunque, e si dimentica che la prima condizione per poter ottenere un qualche frutto in questo campo è una disposizione affatto speciale per tal genere di studi. Chiunque non possieda questa disposizione e non si senta attratto da una forte, anzi irresistibile inclinazione, dovrebbe essere sconsigliato nel modo più assoluto dal dedicarvisi. Il giudizio però, se lo scolaro abbia veramente questa inclinazione o no, non potrà esser dato dall'insegnante se non dopo che lo avrà messo alla prova degli esercizi, e perciò appunto a questi deve darsi nell'insegnamento il peso maggiore. Per ottenere un buon risultato gli esercizi devono essere

tenuti sempre nelle collezioni innanzi agli originali, e ciò pur troppo si tarda ancor molto a fare precisamente nelle grandi Università; in città minori, come per esempio a Bonn, si cominciò a formare in speciali gabinetti artistici delle collezioni di fotografie o di altre riproduzioni di opere d'arte, aggiungendovi in alcuni casi, sebbene in numero esiguo, anche dei quadri.

I quadri scelti della Direzione del museo di Berlino per la collezione di Bonn sono per la maggior parte di genere puramente istruttivo, e fra essi si trovano alcuni lavori di rinomati maestri. Una breve descrizione ne fu già data nel « Catalogo dei dipinti esistenti nel deposito della galleria di Berlino e di quelli dati ad altri musei » stampato a Berlino nel 1886.

Se si tralasciano tre piccoli quadri di scuola bizantina, *Maria col bambino e san Spiridione, Cristo nell'orto* e *Cristo in trono* (nn. 1045, 1049, 1050), il dipinto più antico della collezione è una piccola tavola nella quale è raffigurata su fondo d'oro nel mezzo la *Madonna*, e accanto alcune figure. Essa appartiene alla fine del secolo XIII e ci mostra quella rappresentazione della Madonna in trono su una seggiola di legno, che fu introdotta da Guido da Siena nella pittura toscana, dapprima a Siena ed a Pisa, e che più tardi, per mezzo di Cimabue, divenne tipica in Firenze. Giudicando dallo stile si dovrebbe ascriverla ad un tempo anteriore a Cimabue o ad un artista toscano di secondo, anzi di terzo ordine, che non subì l'influenza delle innovazioni portate nella composizione da Cimabue, giacchè secondo la maniera antica egli pone le figure più piccole e secondarie (l'angelo dell'Annunciazione e Maria, due sante incoronate, Cristo battezzato da Giovanni, ed un santo domenicano) sul fondo d'oro, quasi librate nell'aria. Ai lati della spalliera del trono si trovano due piccoli angeli, simili a quelli che si vedono nelle antiche Madonne della galleria di Pisa. All'incontro la posizione piena di naturalezza e di movimento del bambino, che sta in piedi e tiene afferrato il manto della madre, accenna ad un'epoca più avanzata. Può essere che l'artista lavorasse al principio del secolo XIV, ma si attenesse allo stile antico.

Alla scuola senese del Trecento appartengono due piccoli quadri, rappresentanti entrambi la *Madonna in trono* circondata da angeli e da santi. Uno di essi (n. 1096) è pur troppo molto guasto e ritoccato, così che è difficile dare intorno ad esso un giudizio definitivo; si può però con certezza asserire che lo stile è precisamente quello di Ambrogio Lorenzetti; ed anzi non è del tutto impossibile il credere che il quadro sia stato dipinto da quel pittore che era dotato d'un così nobile sentimento della bellezza. I santi Francesco, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Agnese, un vescovo e san Domenico sono schierati intorno al trono. Quest'ultimo porge al bambino che sta in piedi nel grembo della madre, un libro circondato dall'aureola. Sul dinanzi sono inginocchiati due committenti e due angeli che suonano l'organo. Il secondo dei due quadretti (n. 1100), che rappresenta Maria in mezzo ai santi Pietro, Agnese, Giovanni Battista, Paolo, Eufemia (?) e Antonio eremita, è attribuito dal catalogo alla scuola di Ambrogio Lorenzetti; laddove il Crowe e il Cavalcaselle lo ascrivono a Mino da Pellicciaio. Io invece credo con certezza che sia un'opera di quello scolaro di Pietro Lorenzetti, che dipinse la scena della *Passione* nella chiesa inferiore di S. Francesco in Assisi; e questa opinione esposi già altrove (« Repertorium f. Kunstwiss. » XI p. 20).

Due altri quadretti (n. 1106) che si accompagnano e che sono certamente frammenti di una predella, rappresentano due scene della *Leggenda di S. Caterina da Siena;* il catalogo li registra sotto il nome di Lorenzo di Pietro, detto Vecchietta; ma come si abbia tratto fuori questo nome, non saprei dire. A me sembra piuttosto che queste due scenette sieno della mano di quel maestro, ancora poco conosciuto, che dipinse il *Trionfo della morte* nel cimitero di Pisa. È naturale che io non possa esprimere se non con grande riserva questa opinione, la quale però si fonda non solo sul confronto dei tipi, ma anche su quello dei singoli dettagli, quali ad esempio le mani. Le figure sono molto piccole e poche di numero; in uno dei quadretti si vede la santa che appare nell'aria e salva un bambino che sta per annegare, al quale il padre manda l'ultimo saluto; nell'altro è rappresentata di nuovo la santa, che siede nella sua cella e scrive sotto la dettatura di un angelo che accenna con la mano all'altare.

Una mezza figura della *Madonna* (n. 1083), che certamente faceva parte di una *Annunciazione,* mostra lo stile di Taddeo Bartoli, come già nel catalogo è giustamente detto.

Alla scuola fiorentina si ascrivono due pitture: di una di esse (n. 1063) che rappresenta la *Decapitazione di S. Caterina* ed ha figure mosse vivamente ma senza gusto e in cui si nota una

coloritura molto varia e stonata, credo di poter proporre senza esitazione il nome dell'artista: esso non è nè Bartolo di Fredi, come credette il Waagen, nè Spinello Aretino come dice il catalogo; ma è invece Niccolò di Pietro Gerini, quel pittore abile ma superficiale del quale ci sono conservati alcuni affreschi a Pisa ed a Prato. L'altro dipinto invece (n. 1116), in cui sono rappresentati in due scompartimenti l'*Esposizione al tempio* e la *Deposizione*, potrebbe prestarsi a più d'una ipotesi. Ch'esso tradisca l'influenza di Giotto risulta a prima vista, giacchè le composizioni sono riproduzioni libere delle stesse scene che si vedono nella chiesetta dell'Arena di Padova. Come in quest'ultime, così anche nel quadro della collezione di Bonn si rivela un sentimento vero e profondo unito ad una manifesta abilità nel dipingere. In pochi quadri fiorentini della scuola di Giotto si trova tanta ricchezza e forza di colore; come non vi si vede il modo di trattare le carni, i bianchi che si staccano arditamente sull'incarnato di una forte tinta rossa. Però i tipi delle teste e le proporzioni slanciate delle figure mostrano una grande analogia coi primi lavori di Giotto conservati nella chiesa superiore di Assisi. Ecco in breve tutto quanto si può dire intorno allo stile di questi quadretti; se poi essi sieno stati dipinti a Firenze o nell'Italia settentrionale e forse in Padova, oppure nelle Marche, e chi ne sia l'autore, non oso asserire.

Mi sembrano invece certamente provenienti dall'alta Italia le due figure di *S. Agostino* e di *S. Gregorio* dipinte su fondo d'oro (n. III, 37) che il catalogo dice eseguite nella maniera di Spinello Aretino. Si potrebbe piuttosto pensare ad un artista quale il Guariento.

Questi ultimi dipinti appartengono già alla fine del Trecento. Ora ci troviamo al principio del secolo XV con un interessante quadro che è senza dubbio d'origine fiorentina (n. 1066); è una grande tavola d'altare che nella distribuzione delle sue parti ci richiama alla mente quei più antichi quadri dedicati alla memoria di san Francesco d'Assisi. Nel mezzo si vede, dipinta su fondo d'oro, la grande figura di *S. Bernardo* in cotta bianca, che tiene nelle mani un libro e il pastorale; una figura giovanile con grandi occhi bruni dall'espressione ingenua e quasi infantile. A ciascuno de' suoi lati si trovano tre scene della sua vita: la vestizione, Maria che raccomanda le due regine, l'apparizione della Vergine, la predica, la Madonna che appare alla sua bara, la benedizione del cadavere. Il forte tono bruno, la coloritura cupa e carica, le figure dalle proporzioni larghe, alquanto tarchiate, coi volti brevi e dai lineamenti un po' grossolani, dimostrano che l'artista vide e studiò le opere di Masolino e di Masaccio. Però una certa esitazione nell'applicare i nuovi principii introdotti dai due maestri fa credere che sia non un loro successore o scolaro, ma un loro contemporaneo, che in parte segue ancora l'indirizzo dell'arte anteriore; egli si potrebbe quindi confrontare con quell'artista che dipinse nel cortile della Badia di Firenze le scene della *Vita di S. Benedetto*. Ad ogni modo, nelle ricerche intorno allo sviluppo dell'arte in Firenze al principio del Quattrocento, merita pieno riconoscimento siccome artista di vero talento.

Lo stile di un altro grande artista di questo tempo, precursore del Pinturicchio e del Perugino, cioè Gentile da Fabriano, è rappresentato nella collezione di Bonn da tre pezzi che in origine appartenevano ad un solo altare (n. 1150 e 1161). Nel catalogo sono registrati come lavori di scuola veneziana del principio del secolo XV, e dal Waagen furono ritenuti appartenenti alla scuola di Padova e della seconda metà del secolo stesso. La prima tavola, un dittico, rappresenta in piedi in una nicchia a conchiglia di color grigio, i santi *Pietro e Paolo;* nell'altra, (che è un frammento) vedesi il busto di *S. Girolamo*, che porta in mano il modello di una chiesa. Già quest'ultima, che nella cupola e nel campanile ricorda il S. Marco di Venezia o il S. Antonio di Padova, permette a chi esamina il quadro di riportarne l'origine a Venezia. Ma per ciò deve anche dirsi che il pittore sia veneziano? Certamente vi furono in quella città dei pittori che si presero a modello l'arte di Gentile da Fabriano; anzi si può dire che questo grande maestro, così ricco di fantasia, abbia esercitato un'influenza veramente decisiva sul primo sviluppo della pittura veneziana; ma invano si cercherebbe un pittore nei cui lavori si veda così chiaramente espresso lo spirito del maestro umbro, come nell'autore di questi dipinti. Basti confrontare le pitture di Iacobello del Fiore e di Michele Giambono, per non parlare delle opere di Iacobello di Bonomo, pittore anteriore, a Sant'Arcangelo presso Rimini. L'unico quadro che già dal Crowe e dal Cavalcaselle fu con ragione notato come analogo al nostro, è la tavola d'altare con figure di santi in S. Francesco a Pesaro. Se non che io vorrei chiedere, se non possa essere che Gentile stesso abbia dipinto i tre santi di cui par-

liamo nella collezione di Bonn. Il primo sguardo dato alle teste di san Paolo e di san Pietro potrebbe farcene dubitare; però, esaminandole più attentamente, si vede come appunto le due teste, nonchè le mani, sieno fortemente ritoccate, e che originariamente devono essere state come la testa di san Gerolamo che è rimasta intatta, la quale, dipinta con un colore fluido, con le carni d'un tono rossiccio e i chiari di color bianco, richiama perfettamente alla mente la maniera di Gentile da Fabriano. Si osservi inoltre la particolarità dello sguardo rivolto in alto negli occhi del san Pietro, lontani l'un dall'altro e semiaperti; particolarità che ricorre così spesso nei quadri di Gentile: si guardino le vesti che ricadono in morbide pieghe, con i begli orli dorati adorni di iscrizioni gotiche; i delicati e splendidi colori, fra i quali sono specialmente caratteristici l'azzurro carico, il rosso ciliegia trasparente, il giallo chiaro, il violetto tendente al grigio, e in tutto ciò si troverà la più grande analogia con le opere di Gentile. Anche la diligenza, e nello stesso tempo la libertà della coloritura accennano a questo maestro. Oppure bisognerebbe ammettere ch'egli abbia avuto in Venezia uno scolaro, del resto sconosciuto, che seppe appropriarsi lo stile del maestro in modo da poter gareggiare col medesimo. A me sembra molto più naturale il supporre che in queste tavole, che provengono dalla collezione Solly, debbano vedersi gli avanzi di una pala d'altare eseguita da Gentile a Venezia durante il suo soggiorno colà; e del resto ci è noto che, oltre alle pitture sulle pareti del palazzo ducale, egli dipinse anche quadri per chiese, come per S. Giuliano e per S. Felice.

Nominiamo qui addirittura anche l'unico quadro che nella collezione di Bonn rappresenti la scuola veneziana posteriore. È attribuito a Jacopo da Valenzia, mediocre scolaro dei Vivarini, di cui ci sono conservati alcuni quadri firmati di nessuna importanza, e rappresenta in mezza figura *Maria che adora il bambino*, il quale giace su d'una balaustrata innanzi a lei. Il fondo è formato da una parete, nella quale una finestra lascia vedere un piccolo pezzo di paesaggio. Sembrami che nel disegno il dipinto sia perfino troppo buono per l'artista al quale è attribuito; però il dare un giudizio definitivo è reso difficile dal fatto che il colore originale è interamente scomparso. Tuttavia si può dire con certezza che i tipi corrispondono perfettamente a quelli di Alvise Vivarini: è quindi certo che si tratta, se non di un quadro rovinato dell'artista stesso, almeno di una imitazione nella quale egli fu preso a modello.

Ritornando ora all'arte dell'Italia media, troviamo la pittura fiorentina del Quattrocento rappresentata da soli tre quadri, veramente non molto notevoli. Uno di essi, un *Cristo seduto sull'erba* sostenuto da un angelo e adorato dai due santi Francesco e Girolamo inginocchiati (n. 1125), è attribuito dal catalogo ad un imitatore di Filippo Lippi. Senonchè in questo quadro molto povero di colore, debole, grigio-verdastro, sembrami di vedere, piuttosto che l'influenza di Filippino, quella di Sandro Botticelli; e di fatti il san Girolamo è ispirato da quello dell'affresco di questo maestro in Ognissanti, e in molti lavori del Botticelli si può vedere il modello dell'angelo. Di questo artista che risente l'influenza del Botticelli, e il cui nome non importa gran fatto di ricercare, mi ricordo d'aver veduto anche altri lavori, senza però prestarvi speciale attenzione.

Migliore e più attraente, sebbene anch'essa non sia opera di un artista di primo ordine, è una tavola notevole per il paesaggio ricchissimo e molto colorito, in cui sono rappresentate varie scene delle *Vite di santi* (n. 1139). Innanzi ad un'alta rupe bruna, sulla quale parecchi eremiti sono raccolti intorno ad un crocifisso, sta inginocchiato san Girolamo con la pietra in mano e il leone accanto. Più lontano a sinistra vedesi ritto, legato ad un albero, san Sebastiano, mentre i manigoldi che lo tormentarono si sono già allontanati. Di dietro, a metà del quadro, san Rocco cammina per la sua strada, e a destra, a qualche distanza, si scorge l'angelo verso il quale corre a rifugiarsi il piccolo Tobia inseguito da un pesce. Nel fondo si stende il mare bianco scintillante, circondato da monti azzurri; sul fondo del cielo spiccano gli alberi finemente disegnati a semplice contorno, ma molto schematicamente; sul terreno uccelli e animali d'ogni specie. Vi si vede un pittore che accumula in varia quantità i motivi, senza averne mai abbastanza; e la stessa osservazione si può fare intorno ad un dipinto esistente nella collezione dell'Università di Göttingen. Una volta il quadro portava il nome del celebre Andrea del Castagno; ma già nel catalogo di Berlino del 1883 questo nome fu tralasciato e si ritenne sufficiente ascrivere la pittura alla scuola fiorentina, fissandone l'epoca circa nel 1450. Presentemente è attribuita alla scuola di Domenico Ghirlandaio; e in vero non è facile proporre il nome di un artista ben determinato, giacchè vi

si trovano nello stile degli accenni a parecchi pittori fiorentini, ma più di tutti, a mio parere, a Filippino Lippi, dal quale è specialmente ispirata la figura del san Girolamo; poi anche al Ghirlandaio ed a Cosimo Rosselli. L'autore era adunque certamente uno di quegli che, mancando di uno stile indipendente ed originale, raccoglievano dalle opere degli artisti notevoli loro contemporanei gli elementi della maniera propria di ciascuno di essi; egli non manca di un certo talento e di vivace fantasia; però, volendo far troppo, fa troppo poco. La figura del san Girolamo sembra che in questo tempo sia stata specialmente prediletta ai maestri fiorentini; e sulla forma tipica della sua figura pare abbiano esercitato influenza decisiva composizioni quali quelle attribuite al Castagno ed a Filippino nell'Accademia di Firenze.

Se fosse giusta la definizione del catalago, un'altra pittura di questo gruppo, il busto del *Redentore* (n. 1286), apparterrebbe essa pure alla scuola del Botticelli. Il Cristo, coi lineamenti dolorosamente, anzi spasmodicamente contratti, mostra nella destra la cicatrice e nella sinistra tiene il libro della vita nel quale si vedono le due lettere A ed Ω. Alla testa duramente disegnata col naso corto e largo e i capelli bruni disposti in larghi ricci, fa riscontro la libertà nel dipingere la quale ha così espressi i caratteri dell'affresco, che si deve ritenere che l'autore si sia specialmente dedicato a questo genere di pittura. Non si può negare che il tipo del capo abbia qualche analogia con quelli del Botticelli; però mi sembra che si possa molto meglio dimostrare la relazione di questo dipinto con un altro pittore fiorentino anteriore al Botticelli, giacchè esso richiama immediatamente alla memoria le pesanti figure di Andrea del Castagno. Certamente sarebbe un ardire, del quale non mi vorrei rendere colpevole, l'attribuire il dipinto a quello stesso maestro che eseguì il *Cenacolo* in S. Appollonia a Firenze. Altri forse potrebbe arrischiare tale ipotesi fondandosi sul confronto col *Crocifisso* in S. Matteo, col quale il nostro quadro presenta maggiore analogia; io vorrei limitarmi a determinare, non già che il quadro sia stato eseguito da Andrea del Castagno, bensì sotto la sua influenza.

Come rappresentante di una generazione posteriore di pittori toscani, che risentono già l'influenza di Leonardo e di Raffaello, ci troviamo innanzi Giuliano Bugiardini, del quale esiste nella collezione di cui parliamo un quadro molto bello e ben conservato, in cui è rappresentata *Maria col bambino e il piccolo san Giovanni* (n. 285). A quale modello risalga questa composizione, è facile indovinare: sono le Madonne della maniera fiorentina di Raffaello, così semplici e naturali ad onta di tutta l'arte con cui son disposte, che il Bugiardini si sforzò di imitare. Perciò il motivo principale della rappresentazione non presenta alcuna novità: la Vergine interrompe la sua lettura per trarre a sè il piccolo san Giovanni, mentre il bambino che le sta in grembo tende le mani verso il libro, per giocare con esso. Il quadro è specialmente attraente per il colorito d'una chiarezza straordinaria e per il grazioso paesaggio di gusto parimenti raffaellesco, mentre invece anche qui, come negli altri dipinti di questo maestro, si nota nelle teste la mancanza del nobile sentimento di bellezza.

Ancora due opere, e poi avremo finito la nostra piccola escursione nella sala della collezione dell'Università di Bonn: in una di esse, un *Ecce homo*, in cui si vede Cristo coronato di spine tenuto da due sgherri (n. 292), si scorge l'influenza del Sodoma. Il colorito chiaro e il tono vitreo delle carni fanno pensare a prima vista a Baldassarre Peruzzi; però tosto ci accorgiamo esser meglio attenerci alla denominazione più generale di « scuola del Sodoma ». La seconda è un lavoro eccellente di scuola lombarda (n. 50), un quadro di grandi dimensioni, in cui è raffigurato *Gesù esposto al tempio* e che mostra uno stile influenzato soltanto poco da Leonardo, quale ad esempio si vede nelle ultime opere del Bramantino o nelle prime di Gaudenzio Ferrari. Le carni hanno un colore giallo debole con ombre grigie; le figure sono lunghe; le teste con nasi acuti e ben proporzionati, bocca piena e mento breve. L'epoca in cui il quadro fu eseguito dovrebbe essere nei primi anni del secolo XVI, e quanto all'autore, è mia opinione che sia realmente il Bramantino, di cui esso sarebbe una delle ultime opere. Ai ricercatori che verranno rimane il confermare questo mio giudizio o il ribatterlo.

HENRY THODE

NUOVI DOCUMENTI

La croce astile di Cesarino del Roscetto per la chiesa di S. Medardo in Arcevia.

Il primo, che ci venne a dare ampie notizie e documenti intorno a questo celebre orafo perugino emulo del Cellini, fu l'eruditissimo ed infaticabile ricercatore degli archivi il cav. prof. Adamo Rossi di Perugia che nel *Giornale di Erudizione Artistica* pubblicò molte memorie di Francesco di Valeriano detto il Roscetto e dei suoi figli Federico e Cesarino. Parlando di quest'ultimo, sotto la data del 28 giugno 1524, si trova che ricevè da Giambattista di Andrea, altrimenti Subbio, di Roccacontrada, oggi Arcevia, fiorini 50 a conto di una croce di argento, ch'egli promise fabbricare per la chiesa di san Medardo. Rovistando da qualche anno l'archivio notarile di Arcevia, ebbi la fortuna di rinvenirne due istromenti di allogazione, e tre altri istromenti di consegna dell'opera e del relativo acconto di pagamento. Dei cinque documenti, quattro ne pubblico, essendone uno in parte già edito. Il testo della allogazione nella sua curiosa dicitura parte latina e parte italiana dando una idea abbastanza esatta dell'opera da eseguirsi, mi dispensa dal fare una descrizione di questo oggetto d'oreficeria, che nello stato in cui trovasi ridotto non produce nell'osservatore quella eccellente impressione che avrebbe dovuto produrre; solo dirò, ch'esso è composto del solito fusto di legno e di ferro ricoperto di una lamina d'argento bulinata e cesellata con vari ornamenti di leggerissimo graffito. La croce ha il fusto alto centimetri sessantuno e la traversa è larga centimetri quaranta. Il diametro della palla, che serve per innestare la croce all'asta, è di centimetri diciasette.

È un grande peccato che sia oggi rimasta mancante di tutti gli ornamenti anche d'oro che vi dovevano essere specialmente intorno alle quattro estremità trilobate, ove sono tuttora i fori per innestarveli; ed i più vecchi ricordano avere inteso dire, che vi erano dei globi ed altre decorazioni tolte e smarrite, per la solita incuria dei sagrestani, per cui oggi si può dire che questa croce ha perduto la sua tipica forma. Di essa parlai la prima volta nella Lettera diretta al Conte Sacconi, [1] ove lamentavo lo stato deplorevole in cui era ridotta; e dove riportai solo un brano di uno dei due istrumenti di allogazione, che quantunque rogato dall'istesso notaio, fu rinvenuto in un altro protocollo ed è nella dicitura molto differente da quello che oggi qui si pubblica, come ognuno può agevolmente vedere.

Dal documento di consegna, che porta la data 29 agosto 1526, si rileva che Cesarino non ebbe compiuto il lavoro nel termine convenuto, ma solo diciotto mesi dopo, e forse anche per questa ragione sembra che i committenti fossero rimasti poco soddisfatti; e reciprocamente si presero altro tempo per nominare le persone perite nell'arte, che secondo i patti doveano fissarne il compenso. Però Cesarino del Roscetto ebbe a morire nel maggio del 1527, cioè circa nove mesi dopo la consegna di questo oggetto d'arte, e credo che per la malattia che avrà preceduto la morte non abbia potuto compiere ciò che si era stabilito, molto più che per quante ricerche siansi fatte, non si è potuto sul proposito rinvenire altri documenti. I quali certo si sarebbero trovati, se anche gli eredi di lui, come ebbero a cuore di

1 A. Anselmi, *A proposito della classificazione dei Monumenti Nazionali nella Provincia di Ancona.* 2ª edizione, Foligno, Tomassini, 1888, pag. 50, 51. Qui pure trovasi parte dell'allogazione già edita, che tranne nella dicitura, nel resto corrisponde a quella che qui si pubblica, e parlando di questa croce così mi esprimeva:

« Ma sopra tutti gli altri oggetti d'oreficeria non dobbiamo noi dimenticare la importantissima Croce astile di argento, che ridotta in pessimo stato e mancante di quasi tutti gli ornamenti e delle molte figure di rilievo, tranne di quella del Crocifisso che sembra però rinnovata, dell'Eterno Padre, della Vergine, di S. Giovanni e della Maddalena, credo tuttavia possa esser quella (mentre di altre croci di argento non si ha alcun ricordo) allogata il 26 Giugno 1524 dai Sindaci di S. Medardo al celeberrimo orafo di Perugia Cesarino del Roscetto, emulo del Cellini, coetaneo di Raffaello e compagno con lui nello apprendere l'arte del disegno da Pietro Perugino!... »

ritirare altre somme che il Roscetto era rimaste ad esigere (e di ciò ne fa fede la lunga pratica tenuta col comune di Cortona), nello stesso modo avessero cercato di liquidare il conto della croce astile di san Medardo di Arcevia, che Cesarino, come risulta dagli ultimi tre documenti, avea tuttora lasciato in sospeso.

Arcevia, luglio 1889.

ANSELMO ANSELMI

DOCUMENTO I.

« Annis dictis Mill.° (1524) Indict. et die XXVI Junii Roche contrade in domo Forniti Peri Severini posita in contrata Collis justa bona heredum Francisci Sanctis stratam Communis, landronem Communis et alia latera; presentibus Jampero Petri et Jo: bapta Andree testibus etc.

« Magister Cesarinus aurifex Francisci (*sic*) de perusia per se etc., promesse et convene a Ser Percarlo Zitello Polydoro de Ser Francesco et Fornito de Pero, syndici della chiesia de Santo Medardo dalla Rocha contrada et M.° Piero Tidaldo, Ser Francesco pacino et Jacomo de Symone dalla dicta terra de construere fabricare et fare una croce de ariento tutta et integra de la legha del carlino, juxta uno certo disegno et alquanto più grande dato et monstrato per lo prefato m.° Cesarino alli prenominati syndici et homini predicti con le figure et disegno che in quello se contene, cio e da una faccia con lo Crucifixi (*sic*) et altri sancti che in quello sonno, et dell'altra faccia una pieta in mezo un sancto Jacomo uno santo Medardo, santo Sebastiano et santo Rocho et operata come parerà al m.°: et con li altri ornamenti che apparono nel disegno, et oro, et del pagamento di decta croce se offerisce a stare a juditio de doi homini mastri nellarte uno da elegersi per lo m.° et uno per li prenominati homini et in eventu che la croce non piacesse alli prenominati syndici et homini lui promette repigliarla: la quale opera promecte se compirà fra 8 misi proximi futuri, dandose per dicti dandose el fernimento, per li dicti homini per quel che bisognarà: ex alio li supradicti dentur (*sic*) al decto m.° per mano de Jo: baptista de Andrea de bella fiorini cinquanta de mo: nova ad 40 etc., in perosia el quale m.° Cesarino promecte al dicto Jo: baptista stipolante etc. in nome et vece di decti homini in qualche bancho in perosia o vero dove parerà al detto Jo: baptista insieme con Ms.r Dyonisio pacino, dando idonea cautione delle predette cose, le quali tutte e singole cose lo sopradecto m.° Cesarino attenderà et observerà sotto omne sua obligatione et sic versavice dicti syndici attendere et observare promectono etc. jurando le dicte parti etc. promectendo, etc. obligando etc. renuntiando etc. »

(Rogiti di Maurizio Luzi dal 1524 al 28, carte 67).

DOCUMENTO II.

« Annis dictis (1526) millesimo, Pont. Ind.e et die 29 Augusti 1526 actum in apotheca magistri Peri Tidaldi posita in platea de medio, juxta Domum ipsius magistri Peri stratam de medio et alia latera presentibus Dno. Jo: bapta. Francisci, Francisco Christofori [1] de Rocha contrada testibus.

« Cum hoc fuerit et sit quod per magistrum Cesarinum aurificem de perusia fuerit facta quedam crux ad instantiam Ecclesie sancti Medardi prout manu mei notarii apparet, et supra dicta crux fuerit aliqua differentia inter dictum magistrum Cesarinum ex una et deputatos et syndicos, dicte ecclesie ex altera, unde dictus magister Cesarinus ex una et Fornitus Peri Severini ex altera venerunt ad invicem ad infrascriptam conventionem, transactionem et pactum videlicet, dicta crux debeat stare et manere penes dictum Fornitum usque ad festum omnium Sanctorum proximum futurum et quod interim eligantur homines in civitate perusie vel alibi ad extimandam dictam crucem et facta dicta extimatione dicte crucis, dictus Fornitus obligavit solvere et pagare dicto magistro Cesarino residuum quod ipse debet habere de dicta extimatione et in eventu et casu quo dicta crux non fuerit extimata ad dictum tempus aut quod non fuerit inter ipsas orta concordia promisit dictus magister Cesarinus reddere et restituere dicto Fornito florenos centum monete, jam habitos et solutos, per dictum Fornitum dicto magistro Cesarino pro ut ipse magister Cesarinus confessus fuit habuisse, et dictus Fornitus promisit reddere et restituere dictam crucem eidem magistro Cesarino, sed si usque ad dictum tempus fuerit dicta crux per dictos homines communiter eligendos extimata, aut quod concordia orta fuerit inter ipsos, dictus Fornitus promisit solvere satisfacere et pagare eidem magistro Cesarino residuum pretii usque ad complementum extimationis predicte, juraverunt etc., obligaverunt etc. »

DOCUMENTO III.

Seguita immediatamente quest'altro istrumento.

« Annis dictis. Pontif. Millesimo. Indictione et die loco et testibus, videlicet dicto Dno. Jo: baptista Francisci, et Francisco Christofori Constantii, et non recedendo a dicta apotheca.

« Magister Cesarinus aurifex de Perusia per se suos-

1 Questo Francesco di Cristoforo (Costanzi) come si legge nel Documento III fu un eccellente orafo di Arcevia, che fece varie opere anche a Iesi e Loreto. Di altri orefici nelle mie ricerche archivistiche ho rinvenuto notizie che raccoglierò in un apposito studio per servire all'istoria di quest'arte nobilissima che nell'Umbria e nella Marca fu in gran fiore come ne son prova gli splendidi monumenti che di tal genere si conservano. Ecco intanto i nomi di questi orafi presso che ignoti coll'epoca in cui fiorirono, e de' quali mi sarà grata qualunque notizia mi si potrà comunicare.

Giacomo da Gubbio fiorì sulla fine del trecento, Pietro di Niccolò da Fabriano sul principio del quattrocento, Guido di Antonio di Montebaroccio da Pesaro sui primi del cinquecento, e Giammatteo da Città di Castello nella prima metà del secolo XVI.

que heredes et successores fuit contentus et confessus habuisse et recepisse et penes se habere et tenere in depositum et nomine veri depositi a Johanne Peri Severini de Rocha contrada presente stipolante et actualiter deponente florenos quinquaginta monete ad rationem 40 etc. in pecunia numerata in presentia testium et mei notarii infrascripti quos promisit tenere solvere et custodire sub omni suo periculo casu etc. et hinc ad festum omnium Sanctorum proximum futurum anni presentis reddere et restituere promisit volens se posse cogi in quacumque curia tam seculari quam ecclesiastica, renuntians etc. etc. pro quibus omnibus et singulis etc. jurans etc. promittens etc. obligans etc. etc. »

DOCUMENTO IV.

Dopo un piccolo spazio lasciato in bianco, si ha quest'altro istrumento:

« Annis dictis, Pont. Mill.° Ind. loco et testibus: Johannes Peri Severini de Rocha contrada per se suosque heredes et successores fuit contentus et confessus habuisse et recepisse et penes se habere et tenere in depositum et nomine veri depositi a Magistro Cesarino Aurifice de perusia presente stipulante et deponente per se et suos heredes et successores unam crucem argenteam jam factam per ipsum magistrum Cesarinum ad instantiam Ecclesie Sancti Medardi de Rocha contrada, quam promisit tenere et custodire sub omni suo periculo etc. et ad festum omnium Sanctorum anni presentis proximum futurum reddere et restituere promisit etc. volens se posse cogi in quacumque curia etc. renuntians moris et feriis etc. pro quibus omnibus et singulis etc. jurans etc. obligans etc. etc. »

(Rog. di Maurizio Luzi dal 1524 al 28. Carte 509, 510).

Documenti inediti per la storia delle maioliche

I. - Allogazione di vasi a Francesco della Carduccia di Urbino.

(Archivio notarile di Urbino. - *Rog. Federici Pauli de Monte Guiduccio.* Filza dal 1510 al 1525, n. 237, c. 224).

« In nomine Domini Amen, die xxv Maii MCCCCCI.... Magister Franciscus de Cardutia vassarius de Urbino promisit reverendo in Christo patri domino Alexandro Spagnolo de Mantua decretorum doctori reverendissimi domini episcopi Urbini vicario et mihi notario infrascripto stipulanti nomine reverendissimi domini Cardinalis Capurriquiensis conficere vasa infrascripta, et ipsa finita et perfecta sibi vel eius numptio tradere in termino duorum mensium iuxta formam et qualitatem ut infra, pulcra et bene depicta et ex bonis coloribus cum insigniis dicti domini Cardinalis et aliis picturis ad laudem et approbationem periti in arte, que vasa sunt numero LXXXXI. Et hoc pro pretio ducatorum viginti, quorum nunc in presentia mei notarii dictus dominus Vicarius tradidit ducatos auri duos in auro pro arra et parte dicti pretii, nomine prefati domini Cardinalis, de pecuniis tamen ipsius domini Vicarii, et in termino quindecim aut viginti dierum debeat habere quartam partem dicti pretii viginti ducatos, computatis dictis duobus, residuum vero in termino dictorum duorum mensium, quando consignabit dicta vasa, qui dictus Franciscus promisit consignare ut supra, alias restituere dictum pretium habitum ut supra, obligantes ad invicem dicte partes etc. Que vasa sunt hec videlicet:

« Renfrescatore due cum li pede a cucchiaro bene depinte de diverse picture et cum l'arme.

« Confectiere due cum so pede depinte ut supra.

« Fructiere due cum so pede facte a colonne et cavalli a l'antiqua depincte ut supra.

« Taze grande due cum lo pede depincte ut supra.

« Bacili grandi due subtili depincti diversamente l'uno dall'altro cum l'arma in mezo et duoi Bocali da aqua correspondenti cum uno leoncino in su lo cuperchio.

« Piatti senza orlo su la forma de le taze lisse, due damaschini bianchi et dui jometi (*sic*) alias dicti piadini a l'ungarescha.

« Piatti dui da carne grandi et bene depincti.

« Piatti dui mezzani sequenti et depincti ut supra.

« Saline cum le coste et pedi bene depincte quatro.

« Piatti per insalata grandi dui.

« Tondini concavi quatro bianchi damaschini, et octo depincti.

« Tondini piani, quatro bianchi et octo depincti ut supra.

« Scudelle quatro bianche et octo depincte ut supra.

« Scudelini quatro bianchi et octo depincti ut supra.

« Piateletti da insalata tre bianchi et tre depincti ut supra.

« Due vasa grandi da aqua cum le maniche et cum lo pede et coperchio, uno bianco damaschino, et l'altro depincto cum l'arme et motti al loco suo secondo le designo dato.

« Due Tazette sive ciotole cum le aurecchie senza orlo secondo el designo dato, una videlicet bianca, et l'altra depincta.

« Bocali per olio et aceto a l'antiqua altetti, quatro.

« Uno vaso antiquo tondo depincto cum lo suo coperchio non troppo grande.

« Doi piatti bassi cum li orli larghi et cum uno poco de pede secondo la mensura data bene depincti.

« Stipulatum in palatio episcopali presentibus reverendissimo domino Io. P. Episcopo Urbinatensi, et Io. Maria Guidi Camerario testibus etc. Sub hac tamen conditione, quod si dictus magister in predictos duos menses non poterit omnia dicta vasa completa dare propter defectum fornacis aut rupta vel alias mala, teneatur ad reficiendum ea sub pactis predictis etc. »

Il contratto fu noto al p. Pungileoni;[1] ma l'accennò appena, e nel riportare i nomi de' contraènti, scambiò *Franciscus Cardutie*, in *Francius Gardutiae.* Mi parve qui che mettesse conto pubblicare, come giace, la nota dei vasi, tanto più che sono in bel numero, e formavano una credenza veramente signorile.

II. - Compagnia all'arte dei vasi di Adriano Bigazzini, conte perugino, con Adriano di Cecco di Melchiorre, maestro derutese.

(Archivio notarile di Perugia. - *Rog. Bartholomei ser Rainaldi*, prot. 1529, c. 330).

« Anno millesimo quingentesimo vigesimo nono, ac die septima novembris - Adrianus Francisci Bigazini de Perusia P. S. P.[2] per se et suos heredes obligando se et omnia et singula eius bona ex una parte pro observatione nomine suo proprio, et vice ac nomine Hieronimi sui fratris pro quo de rato promisit, et Adreanus Cecchi Melchiorris de castro Diruti agri perusini ex altera per se et suos heredes, obligando se et omnia sua bona pro observatione omnium infrascriptorum, sponte contraxerunt inter se societatem ad artem vasorum et aliorum laboreriorum ex terra conficiendorum per tempus unius anni proxime venturi incipiendi in kalendis decembris proxime futuri anni presentis, et finiendi ut sequitur exercendam dictam artem per dictum Adreanum Cecchi in castro Cocchorani seu eius territorio. In qua societate dictus Adreanus Francisci promisit et convenit dicto Adreano Cecchi presenti stipulanti et recipienti pro se suisque heredibus immittere fl. quatraginta ad rationem XL bon. pro fl. hoc modo videlicet fl. decem in contanti quos dictus Adreanus Cecchi fuit confessus et contentus habuisse et recepisse et habuit et recepit presentibus dictis testibus et me notario infrascripto in contanti et pecunia numerata, de quibus fl. X dictus Adreanus Cecchi dicto Adreano Francisci presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus fecit finem refutationem liberationem et pactum de ulterius non potendo, et residuum dicte quantitatis fl. XL immictere in dicta societate, et dicto Adriano Cecchi solvere ad omnem ipsius petitionem et terminum. Et hoc fecit quod ipse Adreanus Cecchi dicto Adriano Francisci promisit accedere ad dictum castrum et cavare terram, et ex ea facere experientiam in fabricando vasa ac alia laboreria et ad videndum si erit vel ne bona dicta terra pro dicto exercitio, et si erit bona dictam societatem et artem prosequi in dicto castro et suo territorio bene et diligenter et absque aliqua fraude, et in fine temporis supradictam societatem dividere et utilitatem ac lucrum partire hoc modo videlicet predicto Adreano Francisci quartam partem totius lucri, et reliquas tres partes pro dicto Adreano Cecchi, detractis prius missa ac campione pro dicto Andriano Francisci, et ita dividere in fine temporis damnum quod Deus advertat. Et ita remanserunt concordes, et voluerunt dicte partes ac ad invicem facere promissionem. Renuntiaverunt etc. juraverunt etc. sub pena dupli etc. quam penam etc. qua pena etc. et promiserunt facere confessionem etc. »

Coccorano, piccolo castello al nord-est di Perugia, da cui dista un dieci chilometri, in antico era feudo della nobilissima famiglia, da cui discendeva il nostro Adriano. Se la prova della terra, di cui si parla nel documento, riuscisse, non lo sappiamo: nei contorni nessuna tradizione di maestri vasari, nessuna traccia di vecchie fornaci, nessun frantume di maioliche. Solo modernamente in un podere della tenuta presso il fiume Chiagio, si cavò della creta eccellente per fare mattoni e brocche da olio.

(*Continua*) ADAMO ROSSI

Ritratti di Tiziano

È noto che Tiziano eseguì il ritratto di Alfonso I, duca di Ferrara, « con un braccio sopra a un gran pezzo d'artiglieria », come scrisse il Vasari; e quello del successore Ercole II. Il documento che qui riproduciamo ci dà notizia di una replica de' due ritratti, commessi al Tiziano.

A. VENTURI

(Archivio di Stato in Modena. Cancelleria Ducale. *Dispacci da Venezia*).

« Di Vinegia li IX di luglio 1555.

« Ill.mo et Ecc.mo signore patrone mio oss.mo

. . . .

« Monsignore di Eli' arriuò hieri da Roma, et domani partirà per Inghilterra tutto pieno di desiderio di seruire all'Ecc.za Vostra, et il Granata ch'è con sua S.ria R.ma la supplica, à, uolerlo fauorire di accettare per paggio quel Cugino del Duca di Noforc, di che lassò la cura al signore Fiaschi, et fra' i, molti S.ri che portano affettione all'Ecc.za Vostra esso Granata n'è uno, il quale per hauere il ritratto suo con lo dell'Ill.mo S.r Duca padre di quella, ha lasciato 50 scudi al Ticiano, il quale hà promesso di finirgli frà XV giorni, quando che Monsignore di Lodeua lo uoglia seruire di quello dell'Ecc.za Vostra, nella buona gratia della quale al solito mi raccomando. Che serà in infinito.

« Di V. Ecc.za

« Hum.e et deuotiss.e S.re
« Girolamo Faleti »

(*foris*) « All'Ill.mo et Ecc.mo signore patrone mio oss.mo Il S.r Duca di Ferrara. »

1 Vedi *Notizie delle pitture in maiolica fatte in Urbino*, Raccolta Vanzollni, Vol. I, p. 336.
2 *Portae Sancti Petri.*

Il pittore Luca Antonio a Padova

Di questo pittore non abbiamo notizie, ma potrebbe supporsi ch'egli sia quello stesso che nel quadro del Museo Poldi Pezzoli e in altri si firma OPVS LUCA. Benchè alcuni ritengano che quella iscrizione si riferisca a Luca Signorelli, lo stile smentisce tale opinione.

A. V.

(Archivio di Stato in Modena. Cancelleria Ducale. Arti Belle. *Pittori*).

« R.mo ac Ill.mo S.or in questa ora ho receuucto vna letera de la Ill.ma S.a uostra per il preceptor Dil Magnifico messer petro Benbo il qual me ritrouo lauorare una palla in tuno monesterio De fracti in padua et il Dicto narome il tucto. Cercha il uegnir mio, li Dicti fracti mano Dacto in fin qui Ducati zento Doro per parte de dicta hopera he facto pocho in fin qui penso che per il meno sara il mexe De Zugno in nancti cho sia conpicta Dicta opera piacendo et abiando Bixognio la Ill.ma S.a uostra potra mandare questi tal dinari che a quella he pocho Rifaremo in qualche altra Cossa adzio che i dicti fracti non si possa Dollere et ectiam per esserme stacto facto la segurta Di dicti Dinari Cului Convegniria pagare et subito vegniro sopra la fede mia et staro quanto piacera.

« Ill.mo S.or Ritrouandome in padua fu tolto a suspetto Dicendo chera uenuto a spiare per Nome di la S.a uostra fu alcuni soldacti che me chognobe a ferara et Andorno Da li prouedadorj et diceno chera familiar de la S.a Vostra subito mi mandorno Dal podesta che me deseno la Corda il podesta me chognobe per molcti anni me relaso i provedadori feceno molte parolle cum il podesta Dicendo chera stacto Certifficato che io era famili[ar] di la S.a uostra et si quella sera Contencto fare piu sacri[ficio] che si polle ad zio che non perischa Ala S.a Vostra Me ricom[ando] Valete ADi xxviii Januarij MDX.

« Lucha Antonio pictore
« familiare Di la Jll.ma [S.a] Vostra in padua. »

(foris) « R.mo ac Ill.mo Domino Domino Hipolito Sancte
« Lucie in Silice Diaconus
« Cardinalis estensis
« ferarie »

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

ALESSANDRO LUZIO – **Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga.** – Torino, Loescher, 1888.

Altri e in altri periodici hanno parlato e parleranno di questo accurato lavoro del Luzio, come studio biografico e letterario; noi vi andremo solo spigolando quelle notizie che hanno qualche importanza per la storia dell'arte.

Parlando di Pietro Aretino e della corte dei Gonzaga, una di quelle corti italiane in cui la letteratura e le arti ebbero validi e illuminati protettori, s'interessa ogni cultore della storia.

La prima notizia che possa riguardarci nel lavoro del Luzio, è la parte che tratta dell'amicizia dell'Aretino col Tiziano. Dopo molte e fortunose vicende, l'Aretino si decide a stabilirsi a Venezia, che per la libertà civile che vi si godeva, offriva campo di quiete e sicurezza al violento scrittore.

A Venezia dunque l'Aretino stringe amicizia col Tiziano, amicizia, anzi, *cameraderie*, dice il Luzio, che doveva durare per tutta la vita. L'A. spiega con plausibile verisimiglianza la ragione di questa duratura intimità adducendone due cause; la prima sarebbe la naturale attrattiva che le generali qualità dell'Aretino, qualità fra le quali non ultimo il senso artistico che non fu scarso nel poeta, dovevano esercitare sul grande artista; l'altra, quel mutuo aiutarsi e mettere in comune le proprie forze e gl'introiti. Nel documento VII in vero, pubblicato dal Luzio, si vede come, per alcuni dipinti mandati al marchese Gonzaga, dopo aver avuta la sua parte l'Aretino, insistesse perchè non fosse dimenticato il pittore.

Si sa che il Tiziano fece il ritratto del poeta, ma che esso andò perduto; il Cavalcaselle e il Crowe nell'opera *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, hanno creduto che in una tela posseduta dal conte Giustiniani di Padova si potesse ravvisare « il primo studio del ritratto dell'Aretino che fu sì accuratamente mandato a Mantova ». Anzi soggiungono i biografi « benchè abbrunita e guasta dal tempo e da' restauri, rappresenta senza dubbio le fattezze dell'Aretino da giovane, in cui spicca il bel naso aquilino, l'occhio grande e aperto, la fronte alta e spaziosa, circondata da una foresta di capelli spessi e ricciuti. Sotto

la folta barba nera vedesi il collare della bianca camicia. Indossa una veste con rivolti di pelliccia e il giustacuore di colore scuro ».

Il Luzio però riportando un sonetto dell'Aretino tolto dal Cod. Marc. Cl. XI it. n. LXVI a c. 435 r. con questa didascalia « *P. Aretino pel suo ritratto dipinto che zetta la laurea girlanda* », che certamente si riferisce al ritratto mandato a Mantova, fa osservare come l'identità di quella tela posseduta dal Giustiniani sembra sparire.

Noi però potremmo osservare che il Cavalcaselle e il Crowe parlano di un primo studio; quindi ci potremmo trovare presenti ad un'altra tela, che fosse servita di preparazione al quadro da spedirsi al Gonzaga. Ma d'altra parte, i sigg. Cavalcaselle e Crowe ci descrivono il quadro molto danneggiato, abbrunito dal tempo, e molto cambiato dai restauri. Ora perchè l'atto del gettar la ghirlanda non potrebbe essersi perduto nelle parti deteriorate del quadro?

In fine poi si dice anche nell'opera citata che non è senza importanza il notare che un'incisione dell'Hollar, d'un ritratto attribuito a Tiziano, mostra molta rassomiglianza con la stessa testa coperta d'un pittoresco cappello.

Più innanzi l'A. ci narra che fra gli artisti dispersi dal sacco di Roma, Sebastiano del Piombo era riparato a Venezia, e che l'Aretino che gli era amicissimo adoperò anche per lui i suoi buoni uffici di mediatore presso il marchese di Mantova. L'Aretino, il Tiziano e il Sansovino avevano già costituito quel triumvirato che li rese inseparabili per la vita.

Nei documenti VI e VIII troviamo che l'Aretino si mostrava grato della protezione alla corte di Mantova col presente di vetri di Venezia « bellissimi e di foggia nuova » e prometteva di procurare al Gonzaga una Venere tanto bella « sì vera e sì viva » che avrebbe empito di desiderio ogni riguardante. Sebastiano del Piombo prometteva un quadro di bella invenzione, fuori dei consueti soggetti sacri, senza cioè che vi fossero, come dicono le prime edizioni delle *Lettere* « hipocrisie, nè stigmati nè chiodi ».

A pag. 25 si hanno interessanti notizie sui rapporti del Tiziano e del Sansovino col Gonzaga. In fatto, in una importante lettera del Tiziano al marchese di Mantova, lettera sfuggita al Braghirolli nella sua memoria su *Tiziano alla Corte dei Gonzaga* pubblicata negli *Atti dell'Accademia Virgiliana*, 1881, il gran pittore veneziano l'11 marzo 1528 ringrazia con sincere parole di gradimento la munificenza della corte di Mantova per ricchi doni antichi. Dal documento XV pare che il Gonzaga stesse lì lì per ricevere finalmente la Venere promessagli e tanto desiderata.

In un'appendice al lavoro, il Luzio ci parla dell'Aretino come pittore. Interessa seguirne le ricerche.

Il D'Ancona, accennando agli strambotti dell'Aretino, sfuggiti alle sue ricerche *(La poesia popol. ital.)*, scriveva d'aver rinvenuto nella Marciana una stampa di poesie popolari d'un Pietro Aretino pittore. Chi è costui? Null'altri, risponde il Luzio, che Pietro Aretino; ed il Luzio ha buone ragioni per dir ciò così recisamente.

Agli strambotti seguono i sonetti, a' quali è premessa questa avvertenza « Alquante cose de uno adolescente Aretino Pietro, studioso in questa facultà et in pictura ».

E segue il primo sonetto in cui l'autore dichiara di porigliarsi timidamente col suo piccolo legno nel mare della poesia, mosso a cantare, non già da speranza d'alloro

Ma sol per satisfar quel che più deggio
 Francisco de Bontempi perusino
 Che per altri occhi al mondo più non veggio.
E lui fia scorta col [suo] terso latino
 E fida tramontana al piccol seggio
 Del rude socio suo Pietro Aretino.

Recisamente nel 1512 l'Aretino era a Perugia in giovanissima età. Chi altri che lui, domanda il Luzio, dovrebbe essere questo adolescente Pietro Aretino *Pictore* che dedica le sue prime fatiche ad un perugino e si dichiara studioso in quella università? Si aggiunga che nel primo libro delle *Lettere* dell'Aretino ve n'è una del 28 gennaio 1536 (pag. 48) diretta ad un m. Francesco Buoncambi, che può facilmente supporsi essere lo stesso Buontempi del sonetto, e non è raro, come dice il Luzio, che avvengano simili errori nelle intestazioni delle lettere dell'Aretino.

Ma un altro documento che precisa maggiormente l'identità del pittore con l'Aretino, è un'invettiva contro esso, conservataci dal Sanudo nel cod. marc. Cl IX it. n. 369, a c. 214 v. intitolata *Capitolo contro Pietro Aretino posto sopra una colonna a Rialto di novembre 1532*. In essa si parla dell'Aretino pieno di debiti, e costretto non solo a rintanarsi a casa per isfuggire a' creditori, ma a star sempre in pericolo di esser messo sul lastrico dal padrone di casa a cui non pagava il fitto. Tutti gli sono addosso, l'autore della diatriba lo sfida a venir fuori: « Esci, Aretin, di la solinga tana » invoca la tua *Marfisa* (l'eroina del poema incompiuto) perchè ti difenda dai creditori. Ma presto ti accadrà di peggio, che sarai cacciato dal padrone di casa; e il capitolo conclude:

O quanto ti saria più frutto e lodo
Non havessi lassato il tuo pennello
Se pyntor fustu un tempo, come io odo.
 Che voler diventar, o meschinello,
di maestro poeta....
per morire di fame sopra un ponte.

Questo secondo documento pare anche a noi che non lasci più alcun dubbio, e non è da stupirsi se l'Aretino non parla di quel suo fallito tentativo artistico. Avrebbe avuto genio e slancio per quella nobilissima arte, e lo provano le sue lettere artistiche, ammirate anche oggi da critici d'arte insigni, e l'amicizia e la deferenza che per lui aveva il Tiziano. Ma il suo spirito irrequieto ed errabondo, insofferente di una paziente applicazione. di un continuo lavoro e di uno studio accurato del magistero dell'arte, gl'impedì di progredire.

Queste sono le notizie raccolte dal Luzio che si riferiscono alla storia dell'arte, e di cui noi dobbiamo sapergli grado. I. P.

Monumenti comaschi. — Collezione diretta ed illustrata dal canonico cav. VINCENZO BARELLI. Como, A. Fustinoni editore, 1889 (a dispense).

Abbiamo sott'occhio le prime cinque dispense di questa pubblicazione e, pur riservandoci di parlarne più ampiamente quand'essa sarà finita, riteniamo utile di farne intanto un breve cenno per annunciarla ai nostri lettori. Ogni dispensa è composta di cinque grandi tavole, e di queste prime cinque dispense tre sono dedicate alla cattedrale di Como, della quale, oltre la pianta, la facciata e il prospetto posteriore, sono date dodici illustrazioni di dettagli dell'esterno; le altre due ci riproducono altri monumenti, quali la rocca del Baradello, la porta Torre, le chiese di S. Carpoforo, S. Fedele, S. Abondio e S. Giacomo.

Senza dubbio va data lode all'editore ed al direttore di questa pubblicazione dell'amore e della cura con cui si sono posti all'impresa di illustrare degnamente i monumenti artistici di Como; ma quello che francamente non possiamo del tutto approvare è il mezzo di riproduzione da essi scelto: il mezzo delle incisioni, sieno pur esse belle ed artistiche, non è quello che noi vorremmo vedere adoperato nella illustrazione delle opere d'arte, giacchè tra l'opera d'arte e la sua riproduzione non deve frapporsi la mano dell'uomo ed i mezzi fotomeccanici, perfezionati come lo sono oggi, dovrebbero essere gli unici impiegati a tale scopo. È giusto però riconoscere che le incisioni dei *Monumenti comaschi* sono tutte eseguite con grande accuratezza; alcune anzi possono dirsi veramente artistiche.

Come abbiamo detto, non ci fermiamo per ora a parlarne dettagliatamente, ma ne aspettiamo il seguito, come pure ci attendiamo dal ch.mo cav. Barelli la pubblicazione del testo che, riunendo tutta la storia documentata dei monumenti comaschi, abbia nelle tavole il degno e conveniente corredo.

C.

ANSELMO ANSELMI. — **Sopra un nuovo e più conveniente collocamento dei due quadri di Luca Signorelli e dell'altare robbiano in S. Medardo d'Arcevia** (*Arte e storia*, 1889, n. 20).

Dei grandi restauri che si vanno praticando nella chiesa di S. Medardo in Arcevia, restauri che al tempo in cui scriviamo sono già giunti a buon punto e che in generale sono giudicati ben riusciti, non mancheremo di informare i nostri lettori quando essi saranno terminati. Intanto il ch.mo dott. Anselmo Anselmi, mano mano che progrediscono, ne va dando notizia nella *Rivista Misena* da lui diretta.

In questo articolo pubblicato nel giornale *Arte e Storia* di Firenze, l'A. propone alla Giunta ed al Consiglio municipale di Arcevia, di collocare il trittico del Signorelli che ora è infelicemente posto sull'altar maggiore, su una delle due pareti che stanno di fianco al detto altare, e di porvi di fronte, addossato alla parete opposta il bell'altare robbiano [1] che presentemente trovasi in cattivo luogo e malamente ricomposto nella cappella del Rosario. Al posto del trittico dell'altar maggiore l'A. consiglia di porre il quadro del Battesimo, pure del Signorelli (1508) che ora si trova in una cappella nascosta, ed a sostituire quest'ultimo, egli stesso offre un quadro che possiede di Pietro da Cortona.

Non possiamo fare a meno di trovar ragionevoli e giuste le proposte dell'A. e ci è grato lodarlo dello zelo con cui si adopera per il restauro di quella chiesa e per la disposizione delle opere artistiche che vi sono contenute.

C.

GIUSEPPE VALENTI. - **Notizie storiche ed artistiche del palazzo Albani di Urbino** (*Arte e Storia*, 1889, numeri 21 e 22).

Segnaliamo ai nostri lettori i due articoli pubblicati intorno al palazzo Albani di Urbino dal prof. Giuseppe Valenti; la descrizione ch'egli ne fa e specialmente l'elenco dei principali lavori d'arte contenuti in quella galleria e la nota delle opere più importanti che esistono in quella biblioteca, dimostrano come il palazzo Albani di Urbino sia veramente interessante per la storia dell'arte e come esso non meriti di essere lasciato nell'oblio in cui oggi si trova.

C.

1 Vedi l'articolo pubblicato intorno a quest'altare dallo stesso Anselmi in quest'*Archivio*, Anno I, pag. 369.

MISCELLANEA

Contributo alla cronologia della vita e delle opere di Giovanni di Pietro spagnuolo, detto lo Spagna.

1504, 9 marzo. — È in Perugia, dove per mezzo suo e del tesoriere pontificio Alfano Alfani, il celleraio di S. Pietro ed il pittore Fiorenzo di Lorenzo si accordano intorno al prezzo di un affresco [1].

L'accordo certamente fu fatto nel monastero, il che ne dà occasione di cercare che cosa mai vi operasse. Fra tutti i dipinti in esso oggi esistenti, quelli che più si avvicinano alla maniera dello Spagna sono gli affreschi della cappella interna di S. Martino, che le guide si contentano dire della scuola di Pietro, senza attribuirle nominatamente ad alcuno.

1507, 12 settembre. — Il procuratore del luogo di Monte Santo, presso Todi, gli alloga a dipingere una tavola per la chiesa di detto convento. L'istromento di allogazione è stato pubblicato più volte, ma sempre scorrettamente. Esso dice così: « Actum Tuderti in medio platee magne, presentibus domino Lodovico de Actis et domino Iulio etiam de Actis de Tuderto testibus etc. Hector Iohannis Rubri de Tuderto procurator loci Montis Sancti prope Tudertum sponte etc. dedit et locavit ad faciendum unam tabulam seu conam pro ecclesia Montis Sancti magistro Iohanni alias Spagna hispano, pro qua et ipsius manifactura promisit dare ducatos ducentum auri, et tabulam, et cameram, et dictus magister Iohannes promisit picturam facere sumptibus suis de auro et coloribus et aliis rebus etc. ad instar et similitudinem tabule facte in ecclesia Sancti Hieronimi de Narnea [2], promittens etc. [3] ».

1508, 3 agosto. — Riceve dieci carlini per pagamento *della pentura de la cortina de la Madonna della Consolazione* di Todi. [4]

1508, 18 agosto. — Fatto cittadino di Macerata promette sostenere gli oneri del comune. [5]

[1] Archivio di S. Pietro. *Lib. Mas.* n. 292, a c. 129; *Giorn.* n. 129.

[2] Quella oggi nella sala consiliare del municipio, riconosciuta per opera di Tommaso Bigordo, soprannominato il Ghirlandaio. Nel 1505 essa fu proposta per modello al Sanzio.

[3] Archivio not. di Todi. *Rog.* di Gianantonio Benedettoni, bast. degli anni 1507, 1509, c. 148.

[4] Archivio di d. Santuario. Lib. VII, c. 56.

[5] Quest'atto fu già ricordato in questo *Archivio* dal Gianuizzi (Vedi anno I, fasc. III, pag. 80, col. 2ª).

1508, 14 dicembre. — Confessa di aver ricevuto ducati 57 a conto dei 200 dovutigli per la pittura della tavola di Monte Santo. È prezzo dell'opera riportare il testo della quietanza: « Magister Iohannes alias dictus Spagna, pictor cone seu tabule ponende et allocande in ecclesia Montis Sancti per se etc. sponte et ex certa sui scientia per se etc. facit dicte fabrice sive ecclesie Montis Sancti et Hectori Io. Francisci ychonomo et procuratori dicte ecclesie et fabrice et mihi Alexandro notario publico infrascripto presenti et acceptanti finem quietationem refutationem absolutionem et pactum de ulterius non plus petendo de ducatis quinquaginta septem auri de summa ducentorum quos ipse Hector quo supra nomine tenetur dare eidem magistro Iohanni pro integro pretio picture dicte cone, ut patere dixerunt manu ser Iohannis Antonii Ugolini publici notarii Tuderti, ut etiam patere dixerunt ad librum dicte fabrice manu dicti Hectoris. Et hanc quietationem fecit dictus magister Iohannes pro eo quia de dicta summa quinquaginta septem ducatorum auri habuit in aurum et pecuniam numeratam ducatorum quindecim in presentiam dictorum testium et mei notarii, et reliquos usque in dictam summam LVII confessus fuit habuisse et recepisse a dicto Hectore quo supra nomine, quos denarios dictus Hector dixit, asseruit et affirmavit esse de terrenis et pecuniis propriis dicte ecclesie, et promisit dictus magister Iohannes jus suum nulli alii dare etc. [1] ».

1510, 17 aprile. — Costituitosi personalmente innanzi al notaio Piergiorgio di Antonio in Recanati, ivi stipula un istromento col quale rilascia ad una tal Pandolfina 41 fiorini. [2]

1510, 30 settembre. — La suddetta Pandolfina gli paga 25 fiorini per mano del notaio recanatese Callisto di Leonardo. [3]

1510, 4 ottobre. — È tornato a Macerata e la Pandolfina gli salda il resto del suo debito di 16 fiorini per mano di Martinangelo di Giacomo altro notaio recanatese. [4]

1511. — Nella tavola di Monte Santo è segnato questo millesimo con numeri romani.

[1] Archivio vescovile di Todi. *Rogit.* di Alessandro di ser Pollione, prot. 31, an. 1505-1508, c. 48 t.

[2] Vedi in questo *Archivio* loc. cit.

[3] Ibid., loc. cit.

[4] Ibid., loc. cit.

1511, 6 giugno. — Abita in Todi, dove un Pierfrancesco di Benedetto confessa aver da lui ricevuti ducati 25 d'oro per trafficare di merceria : « Pierfrancus quondam Antonii ser Benedicti de Tuderto regionis et parrocchie Sante Marie Camuccie sponte confessus et contentus fuit habuisse et recepisse a magistro Iohanne quondam Petri hispano pictore habitatore Tuderti per manus Hectoris Iohannis aromatarii tudertini prout patere dixerunt in quodam folio manu dicti Petri francisci, in arte trafici mercerie, ducatos vigintiquinque auri ad lucrandum et merchandum in dicta arte. Cum quibus xxv ducatis auri dictus Pierfranciscus promisit artem predictam bene legaliter et studiose lucrari et merchari, et nullum iniquum lucrum facere, nec eos fenerari, operando et negotiando et reddere rationem de capitali et de lucro ad petitionem dicti magistri Iohannis, et de lucro quod Deus acctribuat, integram medietatem eidem magistro Iohanni solvere promisit, et si danpnum evenerit, quod Deus advertat, dictum danpnum pariter sit communiter divisum, et dictus Pierfranciscus teneatur notificare dictum danpnum infra tres dies a die recepti danpni, et aliter dictus magister Iohannes ad dictum danpnum minime contribuere teneatur, et hoc de voluntate et expresso consensu dicti Pierfrancisci, et omnia danpna etc. Renuntians etc. » [2]

1512, 25 settembre. — Il suo procuratore Giovanni Brunotti di Spoleto, soddisfatto tanto del capitale quanto del guadagno, ordina che il suddetto istromento si cancelli. [3]

1513, 9 ottobre. — Per la pittura della cappella di M. Agamennone in duomo, aveva già ricevuto fiorini nove, e in detto giorno ne riceve due a saldo. [4]

1515, 11 febbraio. — Riceve da messer Giovanni operaio fiorini sette per resto della pittura della cappella di donna Clarice. [5]

1516, 18 gennaio. — Il ministro ed il massaio dei frati del terzo ordine di S. Francesco, gli allogano a dipingere la tavola dell'altare di S. Caterina posto nella chiesa di detto santo. [6]

« Actum in sacristia ecclesie inferioris sancti Francisci, presentibus etc. Serafinus Calassi Michaelis de Assisio minister fratrum tertii ordinis beati Francisci, Marchus Salvis Marchi massarius dicti ordinis, Mariottus Hieronimi et Antonius Federici Filiputii de assisio fratres dicti tertii ordinis eorum proprio nomine et vice et nomine omnium fratrum dicti tertii ordinis asseruerunt predicta et infrascripta facere de voluntate et consensu omnium aliorum fratrum dicti tertii ordinis sponte etc. dederunt concesserunt et locaverunt magistro Iohanni alias ditto Spagna presenti et accipienti ad depingendum quamdam tabulam quae stat in altare sancte Chatarine posito in ecclesia Sancti Francisci. Qui magister Iohannes alias ditto Spagna per se et suos heredes promisit dictis Serafino Marcho, Mariotto ed Antonio dictam tabulam prout est fabrichata secundum designum per ipsum magistrum Iohannem eisdem datum etc. bonis coloribus et apponere aurum ubi erit necesse, et facere ad usum boni magistri, et reddere eam bene pictam et ornatam per totum mensem junii proxime futurum omnibus sumptibus et expensis dicti magistri Iohannis. Et hoc facit dictus magister Iohannes pro eo quia dicti Serafinus Marchus Antonius et Mariottus et quilibet eorum in sollidum promiserunt dicto magistro Iohanni presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus dare et effectualiter solvere pro eius magisterio et labore florenos centum ad rationem L^{ta} bol. pro quolibet floreno, hoc modo vid. tertiam partem dictorum centum florenorum in principio dicti laborerii, aliam tertiam partem in medio dicti laborerii, et ultimam tertiam usque ad medium mensem augusti proxime futuri. Quos centum florenos dictus Serafinus Marchus Antonius et Mariottus et quilibet eorum in sollidum renumptiantes exceptioni non numerate pecunie, fuerunt contenti et confessi habuisse et recepisse in depositum et nomine depositi ad instantiam dicti magistri Iohannis presentis, et eos retinere ad omnem eorum et cuiuslibet eorum periculum rischium et fortunam et elapsis dictis terminis et quolibet eorum, promiserunt, et quilibet eorum promisit reddere et restituere dictas summas dicto magistro Iohanni ad omnem eius instantiam etc. [1] ».

1516, 15 luglio. — Nello zoccolo del trono della tavola, come sopra allogata si legge A. D. MCCCCCXVI. XV IVLI.

1516, 13 agosto. — Il capitolo della cattedrale di Todi gli alloga la pittura del tabernacolo dell'organo, per la quale si obbliga pagargli ducati 115 e fornirgli la stanza da lavorare; l'artista promette fare tutte le altre spese, cominciare il lavoro non più tardi del mese di agosto e non levarne le mani fino al compimento. [2]

1516, 11 novembre. — In questo giorno il capitolo gli assegna la stanza, che era la vecchia scuola dei chierici, subaffittata alla sagrestia per carlini 17 all'anno, fino a che avesse bisognato allo Spagna. [3]

1516, 21 novembre. — Arrestato in Macerata, perchè colto armato di spada mentre dalla casa di sua cognata se ne tornava alla propria, il consiglio, attesi i suoi buoni costumi, e ritenendolo incapace di fare scandali, lo grazia e ripone in libertà. [4]

[1] Il nome del padre di m. Giovanni in quest'atto, che per essere affatto sconosciuto e curioso qui letteralmente si riproduce, è preceduto da un *quondam*.

[2] Archivio vescovile di Todi. *Rog.* di Alessandro di ser Pollione, bast. 1511, c. 67.

[3] Bast. cit., c. cit.

[4] Archivio capitolare di Todi. *Entrata ed uscita* del 1513, c. 73.

[5] Archivio sudd., frammenti di libri di *Entrata ed uscita*, c. 72 t.

[6] L'istromento è inedito. Ricordo di averlo comunicato al prof. Cristofani che lo citò nella *Guida di Assisi*.

[1] Archivio notarile di Assisi. *Rog.* di Filippo Batrucci, prot., 1514-1526, c. 76 t.

[2] Archivio capitolare di Todi. *Memoriale* ad diem.

[3] Loc. cit.

[4] Vedi in questo *Archivio*, anno I, fasc. III, loc. cit.

1516, 7 dicembre. — I priori del comune di Spoleto e il numero dei trentasei, che avevano la stessa facoltà dell'arringa generale, lo creano cittadino, unitamente ai figli e discendenti in linea maschile.

L'atto comincia con l'elogio: « Cognita fide et virtute magistri Iohannis.... Hyspani, pictoris excellentissimi, qui in dicta civitate plurimos annos degens nupsit », e finisce con la condizione che « in huius muneris memoriam tapetum pro mensa parva palatii comunis tradat. [1] »

1517, 21 novembre. — In detta città vien pure eletto capitano dell'arte de' pittori. [2]

1522, 10 luglio. — Promette ad un notaio di Spoleto stipolante per l'opera della chiesa di S. Martino di Trevi, di condurre a fine per la festa di S. Maria di agosto una tavola convenuta con gli operai di detta chiesa. [3]

« Magister Johannes Hispanus pictor et civis spoletanus sponte etc. promisit et convenit mihi notario stipulanti pro opera S. Martini de Trevio dare et perficere usque ad festum S. Marie de mense augusti quoddam opus sive picturas conventas cum operariis dicte ecclesie cum hac condictione quod opus additum ultra conventionem, faciendum prout fr. Riccardus ordinis minorum de observantia S. Francisci sibi magistro Johanni nomine suo et operariorum seu factorum, sibi satisfiat merces debita. Et si non perficeretur intra dictum terminum immediate secuturum, ipse debeat dare picturas factas absque alia mercede, et ita promisit mihi notario, obligando se etc. [4].

1520. — Dipinge la Madonna del Rosario con due gruppi di frati e monache domenicane: quadro d'altare da me veduto in Roma nella galleria Spiridon, recante l'iscrizione IO · HISPANVS · PINX · AD · MDXX · e da piedi in una cartella il distico: PVRPVREAS · PREBETE · ROSAS · FLORESQ. MARIE · VT · VOBIS FRUCTUM · PREBEAT · ILLA · SVVM

1525, 20 ottobre. — Donna Clarice gli ha dato a dipingere nel duomo di Todi per 24 ducati d'oro una seconda cappella intitolata a S. Fortunato, e in questo giorno gli fa pagare dall'operaio un acconto di 28 carlini. [5]

1525, 10 novembre. — Egli riceve dallo stesso operaio per lo stesso lavoro tre ducati d'oro. [6]

[1] Archivio segreto di Spoleto. *Reformationes* ab an. 1516-1519, c. 136 t.

[2] Lib. cit., c. 274.

[3] Più di un visitatore della pinacoteca comunale di Trevi, incerto dinanzi alla gran tavola che ultimamente vi fu aggiunta, rappresentante l'incoronazione di Maria, se debba noverarla tra le genuine dello Spagna, o attribuirla a Jacopo Siculo, vedrà con piacere riprodotto in queste colonne l'atto notarile, affatto sconosciuto, che pone il suggello alla tradizione. Invece è senza dubbio del Siculo l'altra incoronazione molto simile a questa di Trevi, che ammirasi nella chiesa dell'Annunziata presso Norcia, come dall'appostavi iscrizione: IACOBUS SICULUS FACIEBAT. Il Siculo è artista di merito, che vogliono scolare e congiunto dello Spagna.

[4] Archivio notarile di Spoleto. *Rog.* di Taddio Montani, prot. 1520-1527, c. 16 t.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

1525, 28 novembre. — Più altri tre ducati d'oro. [1]

1525, 11 dicembre. — Più bolognini quaranta. [2]

1525, 23 dicembre. — Più fiorini uno. [3]

1525, 25 dicembre. — Più carlini quattordici. [4]

1525, 30 dicembre. — Più fiorini ventidue e bolognini quaranta. [5]

La cappella di M. Agamennone e le due di donna Clarice erano nella navata destra ed avevano la forma di nicchioni. In occasione degli ultimi restauri furono trovati i resti delle pitture dietro i fondelli, costrutti per raddrizzare la parete. Il maggiore di questi e il meno guasto, rappresentante Dio Padre che tiene fra le braccia un crocifisso, fu distaccato e riattaccato più su verso la tribuna. Nelle camere della sagrestia esiste pure un avanzo del tabernacolo dell'organo, le mezze figure di san Pietro e di san Paolo.

1526, 11 settembre. — Si è ricondotto a Spoleto e nelle vicinanze ha preso a dipingere la tribuna di S. Giacomo, pel quale lavoro confessa di aver ricevuto fino al presente giorno fiorini 66.

Così il pittore di mano propria nel libro secondo delle sepolture della parrocchia sotto la rubrica Cappella di S. Sebastiano.

« Mastro Johanni pictore fo confesso havere receputi fino al presente dì per parte della pentura della trebuna de san Jaco in tutto fior. sexantasei. »

1526, 21 ottobre — « Item più ebbe dicto mastro Johanni pictore per parte del suo salario ciò è per lo pegnere della capella grande fiorini vinti quatro per le mane di Brunoro de Sancto et Tomasso de Zugaro da Sancto Jaco. »

1526. — Nelle candeliére di detta tribuna leggesi in una ANO DNI e nell'altra M. D. XXVI.

1527, 26 dicembre. — Scrive di sua mano nel citato libretto: « Ricordo facio a di 26 de Decembre come che in questo dì ho receuto fiorini diciotto per conto de la tribuna.

Me restano debitore de fiorini dodece, etc ».

1527. — È la data segnata a numeri romani sotto la figura di S. Sebastiano.

1528, 2 febbraio. — Aveva cominciato a dipingere nella stessa chiesa la cappella di S. Sebastiano e di S. Antonio, e ricevuto a conto di esse fiorini 34, computate due some e mezzo di mosto che « intrano, scrive il pittore, in el conto de la capella de santo Antonio ».

1528, 29 febbraio. — Scrive nel citato libretto « Io Mastro Jovanne sopradicto lo Spagna pentore me facio confesso de esere enteramente pagato de fiorini ciento e trenta de la pentura de la tribuna per le manne de Brunoro e Tomaso suo compagno a dì 29 de Febraro 1528 ».

1530. — Era già morto; e si ricava dalle quietanze

[1] Ibid.

[2] Ibid.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

[5] Ibid.

di Dono Doni e di Bernardino...... pittori di Assisi, chiamati dai santesi della chiesa di S. Giacomo a dipingere la cappella di S. Antonio, recanti le date, una del 30 luglio e l'altra del 13 ottobre 1530.

1533, 28 ottobre. — In questo giorno un frate di S. Niccolò di Spoleto, a nome di Santina [1] già moglie di mastro Giovanni, altrimenti lo Spagna, dichiara di aver ricevuto dai santesi della chiesa di S. Giacomo fior. uno per ultimo pagamento « de una cappella [2] la quale haveva già penta in la chiesa de santo Jaco el dicto m.o Johanni. La dicta Santina se chiama satisfacta del tucto. E cusi lei fa fine, quietanza. »

Perfetto nell'arte dipinse a Gavelli la chiesa di S. Michele Arcangelo, e vi scrisse a grossi caratteri IOHE. HISPANO FEC.....

Altri freschi d'incontestabile autenticità, sebbene anonimi, recano solamente la data, come i due di Trevi, uno nella cappelletta presso la porta del convento di S. Martino, a piè del quale è notato l'anno M. D. XI, e l'altro all'altare di S. Francesco in S. Maria delle Lagrime, dove si legge, a sin. M. D. XX., a dest. P.o I. IVLII.

In quelli del municipio di Spoleto vi è la memoria del trasporto dalla rocca: JOANNIS SPAGNA SPOLETINI OPVS ANNO MDCCC KALENDIS MARTII EX ARCE HVC PIENTISSIME TRANSLATUM DYNASTARVM DECRETO.

ADAMO ROSSI

Un'importante pubblicazione artistica. — Il dott. Giuseppe Biadego, bibliotecario della biblioteca comunale di Verona, s'accinge a pubblicare le *Vite dei pittori, scultori ed architetti veronesi* di Diego Zannandreis, il cui manoscritto si conserva in quella biblioteca. Queste *Vite* alle quali attinsero parecchi scrittori di cose artistiche veronesi, sono un materiale veramente prezioso per la storia dell'arte, ed il dott. Biadego, pubblicandole nella loro integrità, farà opera buona e gradita agli studiosi, i quali non mancheranno certo di dare all'impresa il loro appoggio.

Auguriamo di veder presto uscire l'interessante lavoro, intorno al quale non mancheremo di intrattenere i nostri lettori.

C.

[1] Vuolsi che fosse della famiglia Capoferri.

[2] Non può essere che quella di S. Sebastiano.

Vendita della collezione Secrétan a Parigi. — Pochi i quadri di scuola italiana esistenti in questa celebre collezione, la cui vendita fece tanto scalpore e in Francia e fuori. Dal catalogo gentilmente fornitoci dai signori Boussod, Valadon & C.ie incaricati della vendita, togliamo le indicazioni che seguono.

Il ritratto in mezza figura di un signore veneziano volto a destra, la barba bionda, sul capo il berretto e un ampio mantello di velluto granato è attribuito a Giovanni Bellini. Di Antonio Canale v'è uno dei migliori quadri, un panorama di Venezia, con veduta del palazzo ducale, della piazzetta, del S. Marco, del Campanile e della Dogana. A Gentile da Fabriano è attribuito un piccolo dipinto raffigurante un principe che, accompagnato dal suo seguito, visita S. Benedetto di Firenze, dal quale riceve la benedizione stando inginocchiato. Un ritratto di giovane dai lunghi capelli biondi, vestito di nero con mantello rosso, col fondo consistente in un paesaggio in cui ai lati vedonsi delle colonne di marmo, è detto di Francesco Francia. Segue un *Cristo deposto dalla croce*, bel quadro del Tiepolo: sul dinanzi il corpo di Cristo è sostenuto dalla Vergine e dalla Maddalena; san Giovanni, vestito d'un manto rosso, ritto in piedi, si cela il volto; a destra due personaggi vestiti all'orientale; di dietro vedesi la croce ancor rizzata e i due ladroni; a sinistra i soldati e il popolo s'allontanano.

Due quadri di eguali dimensioni, destinati certamente ad essere accompagnati, sono ascritti a Paolo Veronese; in uno di essi è raffigurato un uomo in piedi, le gambe nude, coperto di un mantello bianco, appoggiato su ruderi di antichi monumenti; nel secondo è dipinto, assiso su rovine di monumenti, un vecchio che tiene in mano un orologio solare.

Due altri dipinti pure appaiati son detti di scuola fiorentina e del secolo XV; in uno è rappresentato il *Giudizio di Salomone*, nell'altro *Salomone che riceve la regina Saba*. In fine sono da notarsi altre quattro pitture di scuola italiana, una delle quali, rappresentante le *Nozze di Cana*, è un bello schizzo di esecuzione larga, di colorito chiaro ed armonioso, e richiama alla mente la maniera del Tintoretto.

C.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Edit. Laziale.







BRONZO IN S. MARIA DEL POPOLO IN ROMA
(GIA NELLA BASE DEL SEPOLCRO D'AGOSTINO CHIGI)

ROMA FOTOTIPIA DANESI

LA SEPOLTURA D'AGOSTINO CHIGI

NELLA CHIESA DI S. MARIA DEL POPOLO IN ROMA



L VASARI narra che Raffaello fece il disegno della cappella d'Agostino Chigi a Santa Maria del Popolo; « nella quale, prosegue, diede ordine che si facesse una maravigliosa sepoltura ». Nella vita di fra Sebastiano del Piombo egli torna a parlare di Agostino Chigi « che con ordine di Raffaello faceva fare la sua sepoltura e cappella in Santa Maria del Popolo ». Nella vita di Lorenzetto, egli ci fa sapere che il Chigi allogò a questo « per ordine di Raffaello d'Urbino, la sua sepoltura in Santa Maria del Popolo, dove aveva fabbricato una cappella ». E seguita narrando delle statue di Giona e d'Elia, da esso eseguite, che « gli rimasono in bottega, dove stettono molti anni. Pure oggi sono state messe in opera nella detta chiesa di Santa Maria del Popolo, alla detta sepoltura ». Qui pare che il Vasari confonda la cappella e la sepoltura; poichè le due statue di Lorenzetto erano destinate non a questa, ma a riempire due delle quattro nicchie agli angoli della cappella, dove infatti furono poi collocate: ma forse non vi è in realtà alcuna confusione; e, poichè la sepoltura era la ragione della cappella, egli considera le statue e ogni altro ornamento di essa come posti alla sepoltura d'Agostino il Magnifico.

Da tutto ciò risulta, secondo il Vasari, che Agostino fece erigere la cappella a Santa Maria del Popolo per farvi la sua sepoltura, che Raffaello fece il disegno così di questa come della cappella, che l'esecuzione della sepoltura e delle statue fu affidata a Lorenzetto.

Oggi, nella cappella dei Chigi, esiste un monumento eretto ad Agostino, addossato alla parete a sinistra dell'altare: sopra un basamento sorge una piramide ad angolo molto acuto, che va a tagliare colla punta la corda dell'arco; più su che a metà della piramide è un medaglione di marmo bianco, brutta opera del Seicento, coll'effigie di lui; sotto a questo è l'iscrizione in lettere di metallo; tutto il sepolcro è incrostato di marmi colorati. Nella parete di contro a questa è un'altra piramide perfettamente uguale, dedicata a Sigismondo fratello di Agostino. Questi monumenti, secondo gli scrittori d'arte e le guide di Roma, da quelle del Seicento alle ultime, furono eretti dal Bernini, quando un papa di casa Chigi, Alessandro VII, fece restaurar la cappella. Il ch. prof. Cugnoni, nel suo volume su Agostino Chigi, ricco di documenti preziosi, ripete anch'egli che ne fu autore il Bernini, e lamenta che non sieno « in armonia colla elegante semplicità della cappella » e che abbiano « la brutta colpa d'aver cacciato di luogo un nobile, sebbene non compiuto affresco di Sebastiano del Piombo ». [1]

[1] *Agostino Chigi il Magnifico*. In Roma, Forzani e C. tip. del Senato, 1881, pag. 146.

Che è avvenuto della *maravigliosa sepoltura* che il Vasari dice ideata da Raffaello? In che consisteva? Ebbe intera o parziale esecuzione? Colla guida dei documenti pubblicati dal Cugnoni stesso, e d'alcun altro che produrrò per la prima volta, mi propongo di rifare in gran parte la storia di quella sepoltura, e risolvere le questioni propostemi.

Nel suo testamento de' 28 agosto 1519, Agostino Chigi ordinava che la cappella al Popolo da esso incominciata, si terminasse *iuxta ordinationem per ipsum Testatorem alias factam, de qua ordinatione Mgr. Raphael de Urbino et Mgr. Antonius de Sanctomarino sunt bene informati.*[1] E poichè sappiamo per numerosi documenti che l'orefice Antonio da San Marino serviva il Chigi, e qualche volta lo stesso Raffaello suo amico, piuttosto come agente che come artefice, facendo per esso acquisti di case, convenzioni e simili affari, par chiaro che, nell'erezione della cappella, a lui fosse riservata la parte amministrativa, mentre Raffaello, come architetto, ne dirigeva i lavori.

Nell'anno seguente Raffaello moriva, e a poco intervallo lo seguiva Agostino Chigi. Ad eseguire la volontà del testatore, Sigismondo suo fratello, per mezzo di Arcangelo Colonna, 10 mesi dopo la morte d'Agostino, faceva una convenzione con Lorenzetto, il quale si obbligava di costruire la sepoltura. Questa obbligazione, che certo darebbe luce sul monumento, ci manca; ma essa è richiamata in una ricevuta di Lorenzetto del 10 febbrajo 1521 (forse la data stessa della convenzione), da cui apparisce ch'egli si obbligava di costruire la sepoltura del Chigi, *decenter, ornate et magistraliter, intra 30 menses proximos a die d.e cedule computan.*[2]

Attesta il Vasari, che questa fu allogata a Lorenzetto dallo stesso Agostino, per suggerimento di Raffaello; ma dalla presente obbligazione, che probabilmente è rinnovamento di patti anteriori, par chiaro che la sepoltura non avesse che poco o nessun principio di esecuzione prima della morte di Raffaello e del Chigi. Ciò è dimostrato dallo spazio non breve preso da Lorenzetto, trenta mesi o due anni e mezzo, per dar compiuto il monumento.

Non molto appresso (tra il 10 luglio 1521 e l'8 aprile 1522),[3] gli fu data commissione di fare un altro simile monumento nella parete di contro, forse pel fratello Sigismondo. Lorenzetto mise mano all'opera, e vi attese con tanto ardore che agli otto d'aprile del 1522, cioè ben prima del termine stabilito nella convenzione, la sepoltura del Magnifico era pressochè condotta a termine, e quella di contro già molto innanzi. Non so perchè egli prendesse nella convenzione un tempo tanto più lungo di quello che realmente gli occorresse.

Ma a questo punto, o per la peste che visitò la casa dello scultore, o per l'assunzione al trono d'Adriano VI che mise in fuga i letterati e gli artisti, o per altra ragione a noi ignota, Lorenzetto, lasciato interrotto il suo lavoro, si portò a Firenze;[4] onde gli eredi del Chigi affidarono a Bernardino da Viterbo l'incarico di condurre a termine i due monumenti, con foglio degli 8 aprile 1522.[5] Il termine preso da Bernardino per dar compimento ai due sepolcri, ci indica chiaramente a che punto essi fossero. Quello di Agostino si obbligò a darlo finito entro il maggio prossimo, cioè un mese e ventidue giorni dalla convenzione; il che vuol dire ch'esso era pressochè finito: l'altro poi entro l'ottobre prossimo, cioè in meno di sette mesi; dal che deve argomentarsi che anch'esso era molto innanzi.

La convenzione con Bernardino da Viterbo, non so dire per qual ragione, non ebbe alcun effetto; e Lorenzetto, tornato a Roma con altri artisti quando salì al pontificato Clemente VII, non pare che mettesse più mano a quell'opera, e le statue di Giona e d'Elia, e alcune parti de' due monumenti, rimasero nella sua casa a Macel de' Corvi. Venne il sacco di Roma, e la famiglia Chigi, per pubblici avvenimenti, per incapacità e tristi vicende domestiche, s'avviava ad una rapida

1 Cugnoni, p. 169.

2 Cugnoni, p. 145.

3 Nelle ricevute di Lorenzetto del 10 febbraio e 10 luglio 1521, si parla solo della sepoltura di Agostino: *quandam sepulturam pro cadavere q. D. Augustini.* Invece nell'atto citato appresso, in data 8 aprile 1522, Bernardino da Viterbo si obbliga di *perficere opus sepulturarum.* L'ordinazione dunque della seconda sepoltura fu data in questo intervallo, e più presso alla prima data che alla seconda.

4 Autobiografia di Raffaello da Montelupo, Vasari, IV, p. 557.

5 Cugnoni, p. 146. Dice il Cugnoni che, morto Lorenzetto, l'opera fu data a compiere a Bernardino da Viterbo; ma egli non ha posto mente che Lorenzetto non morì che a' 15 di dicembre del 1541.

decadenza, che non permetteva di pensare alla cappella e alle sepolture.. Il Vasari incolpa anche la poca pietà degli eredi di Agostino. Nel 1541 moriva Lorenzetto; ma solo undici anni appresso, cioè nel 1552, Lorenzo [1] e gli altri eredi d'Agostino pensarono ad aggiustare i conti cogli eredi di Lorenzetto, e a portare nella cappella le statue e i marmi rimasti presso di loro.

Fino a questo punto, nè il Vasari, nè altri scrittori, nè i documenti fin qui citati, ci danno alcun cenno della forma nè degli ornamenti di questa meravigliosa sepoltura, di cui la prima notizia ci viene dal documento seguente. Non essendo d'accordo gli eredi di Agostino Chigi e quelli di Lorenzetto sul prezzo dei lavori fatti da quest'ultimo, elessero un arbitro per parte. Gli eredi di Lorenzetto si affidarono a Raffaello da Montelupo, che aveva lavorato alla sua bottega, ed anzi aveva finito la statua d'Elia [2]; i Chigi nominarono lo scultore Tommaso del Bosco, i quali così giudicarono:

« Esendo stato chiamato dalli eredi di messer Agostino Chigi, e per loro da messer Marcantonio Borgesi, maestro tomaso dal boscho schultore, e dalli eredi di maestro Lorenzo io Rafaello da Monte lupo schultore, a vedere e stimare e finire tutte le diferentie che sono fra loro delle sepolture e statue che haveva a fare dicto mastro Lorenzo nella Capella di Santa Maria del populo, e chosi avendo noi veduto e bene esaminato le ragioni de l'una e de l'altra parte, e se bene pare che il dicto maestro Lorenzo abi manchato in quanto era obligato di fare circha al tempo, a inperò suplito con l'avere servito bene e pulitamente, e se s'avessi a giudicare quello che vale l'opera che a facta l'aremo stimata molto piu che non sono le chonventioni loro, e diciamo che delle quattro statue che era obligato di fare, ne sono fatte dua, cioè Jona e Elia, apresso delle dua piramide di che era obligato di fare troviamo esserne facta una, e se bene li mancha quelle piastre dorate in la testa de la colonna diciamo suplire per questo li tre termini che sono facti di più, e la testa di messer Agostino che sta in casa di quello che tiene la scrittura di messer Lorenzo Chigi. Così diciamo esserne facta una interamente finita de le dicte piramide o vero sepolture.

« Appresso ci sono nella capella di Santa Maria del popolo tutte le pietre che faranno l'altra incrostatura e certe altre tavole, e l'imbasamento dell'altra piramide che sta in casa la donna del sopra detto maestro Lorenzo e altri pezzi di mistio, giudichiamo con tutte queste cose, secondo le chonventioni avevano tra loro, ascendono a ducati mille ducento trentatre e un terzo, di Camera.

« E troviamo il sopra dicto maestro Lorenzo avere avuto ducati mille e cento quarant'uno, di Camera, e non so che giuli.

« Si che avendo noi visto li denari hanno avuti e l'opera hanno facta, diciamo e giudichiamo che dicti eredi di dicto mastro Lorenzo sieno obligati dare le dua statue hanno in casa e il basamento che vi è, con li detti termini e non so che altri pezzi di misti che vi sono, a ditto messer Lorenzo Chigi o a chi farà per lui. E lui sia obligato dare a detti eredi ducati novanta dua di camera, che tanto di più monta l'opera facta.

« E in fede del vero io mastro Rafaello sopradicto o facto la presente scritta di mia propria mano oggi questo di 8 di marzo 1552 in Roma e il sopra ditto maestro Tomaso l'ha sottoscritta di sua mano.

« Io Tomaso sopra nominato affermo quanto in drieto abbiamo giudicato mastro Rafaello sopra ditto e io mastro Tomaso dal Bosco oggi questo di sopra detto e ogni restante di lavoro sia consegnato in sopra ditta capella come in drieto è ditto.

« Io Tomaso ho sotto scritto di mia mano propria questo di 8 di marzo 1552 » [3].

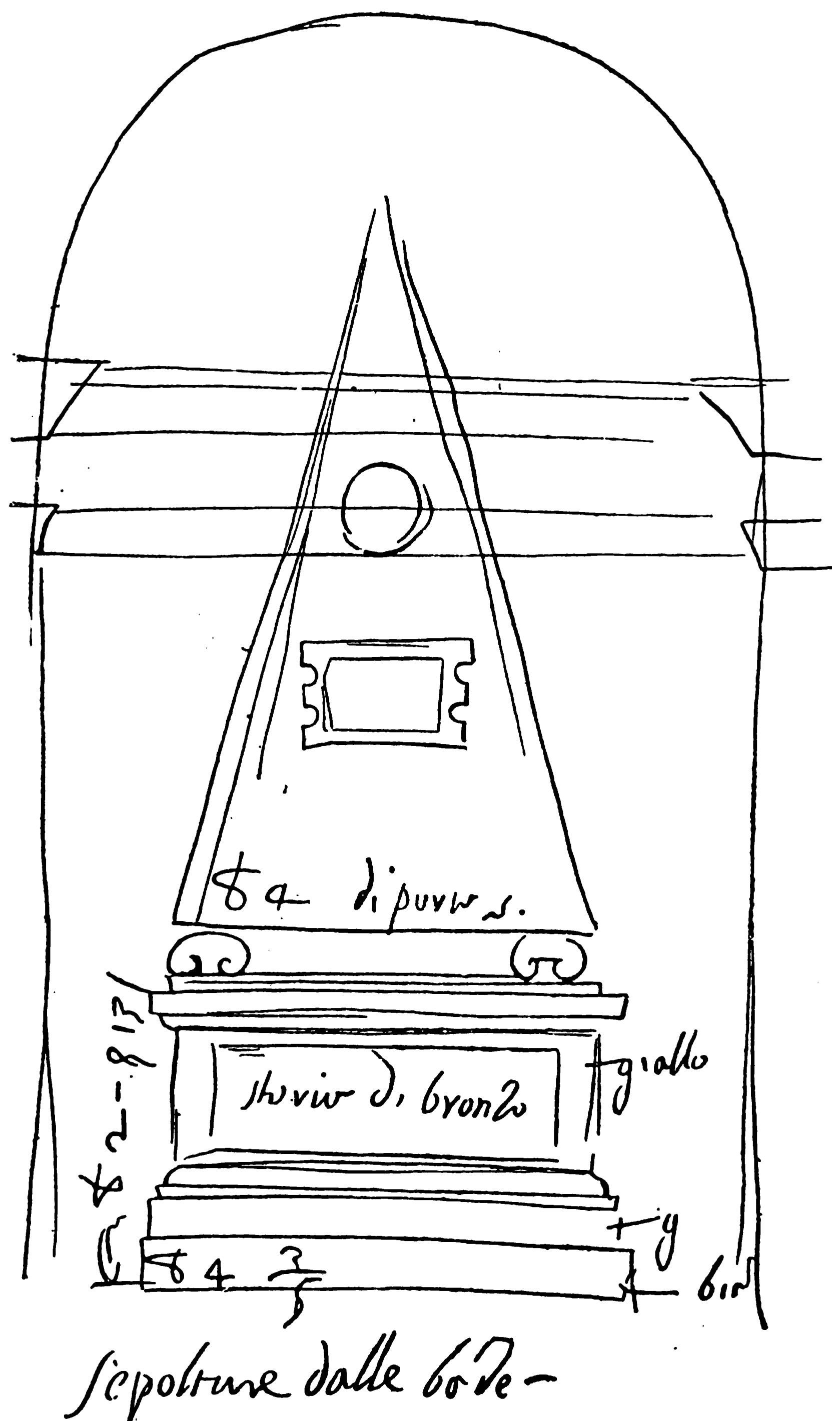
Le due sepolture erano dunque composte d'un basamento e di una piramide, appunto come quelle esistenti. Una, quella d'Agostino, era compiuta, benchè non tutto fosse ancora a posto; dell'altra era fatto il basamento, e c'erano nella cappella stessa tutte le pietre per l'incrostatura della piramide. La sentenza fu accettata dalle parti, poichè infatti le statue furono collocate nelle due nicchie dal lato dell'ingresso, e le due piramidi furono messe in opera; il pittore Salviati fu chiamato

[1] Il Vasari (V, 572) scrive: *Luigi figliuolo d'Agostino.* È un errore, invece di Lorenzo.

[2] Autobiografia citata.

[3] Da un libro di copie e transunti d'atti notarili estratti dagli Archivi dell'Auditore, posseduto dal principe B. Boncompagni. Non vi è indicato il nome del notaio.

a compiere il quadro lasciato imperfetto da Sebastiano del Piombo, e a decorar d'altre pitture la cappella, che finalmente, tolto l'assito che la chiudeva, fu per la prima volta aperta l'anno 1554.[1]



IL SEPOLCRO D'AGOSTINO CHIGI NEL SECOLO XVI

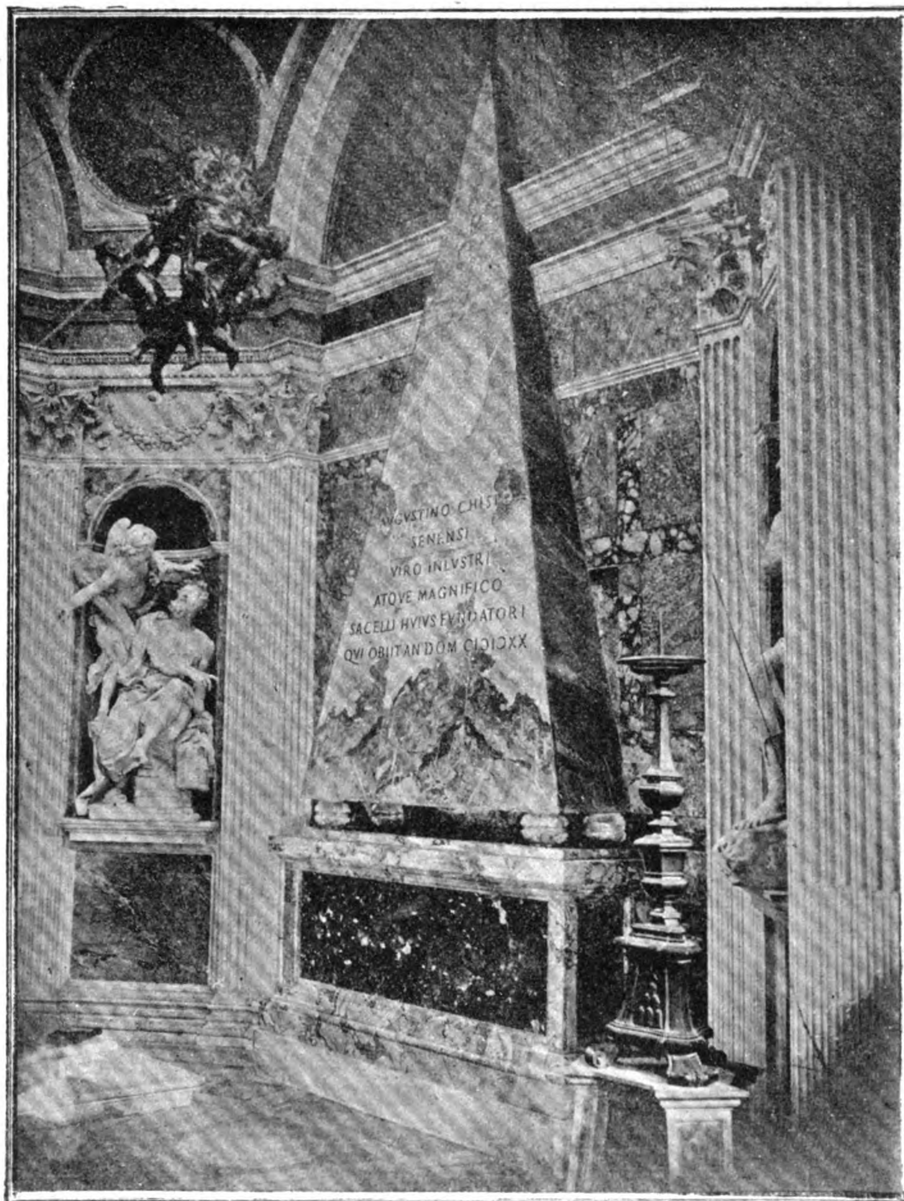
(da un disegno del Dosio)

La famiglia de' Chigi, colla morte di Lorenzo figlio di Agostino, che finì oberato nel 1573 scomparve da Roma, e la cappella del Popolo e quella della Pace rimasero abbandonate. Un altro Agostino, a Siena, instaurava più tardi la famiglia, e mandava a Roma, per la carriera ecclesiastica, il

1 Vasari, V, pag. 592.

nepote Fabio, che divenne Alessandro VII. Questi, giunto a Roma nel 1626, ricercò le cappelle del suo antenato, e ne rivendicò la proprietà alla famiglia.

In una sua lettera allo zio, egli, dopo descritto lo stato in cui trovò le due cappelle, così parlava delle statue di Lorenzetto e del sepolcro di Agostino: « I due nicchij che mettono in mezzo l'arco



STATO ODIERNO DEL SEPOLCRO D'AGOSTINO CHIGI

(Chiesa di S. Maria del Popolo in Roma)

dell'entrata, sono ripieni con due statue bellissime del Bonarroti (!); gli altri due che rispondono a questi e mettono in mezzo l'altare, rimangono votij. I due archi che fanno i lati della Cappella, e sono eguali e compagni all'arco dell'entrata e dell'altare, hanno per ripieno due sepolture: a man destra dell'entrare è quella d'Agostino Chigi, così mi giova credere, e rincontrovi è quella del Card.^{e} Palavicini. Quella d'Agostino è di una cassa alta due braccia e mezzo, con bassorilievo di

bronzo davanti e dalla testa che guarda l'entrata, essendo vacua la testa che mira l'altare. È sopra detta cassa una piramide larga di pianta quanto la cassa, e che termina con la estremità nell'arco, incrostata di marmo, con uno spatio di un tondo votio, ove poteva stare o una testa, o un'arme, e sottovi disegnata una cartella per la iscrittione. Quella del Card.e (Pallavicini) etc. ».

A questa così precisa descrizione corrisponde perfettamente il disegno che qui riproduco, e che si conserva tra i disegni d'architettura nella galleria degli Uffizi a Firenze. [1] Esso è di mano di Francesco Dosi o Dosio, che nacque nel 1533, e morì vecchio quando il Bernini era ancora fanciullo. Il tondo in mezzo alla piramide, che dovea contenere il medaglione conservato *presso quello che tiene la scrittura di messer Lorenzo Chigi*, era vuoto; sotto, vediamo disegnata *la cartella per la iscrittione* accennata da Fabio Chigi; nel mezzo del basamento era un bassorilievo di bronzo, *storia di bronzo.* Il disegno del Dosio illustra perfettamente la descrizione di monsignor Fabio Chigi.

Un riscontro fra la descrizione e il disegno di cui parliamo e la sentenza de' due arbitri del 1552 di sopra riportata, non è possibile in tutti i particolari, per la improprietà del linguaggio usato da' due artisti. Le *piastre dorate nella testa de la colonna* non eseguite da Lorenzetto, sono probabilmente la cartella sotto al medaglione e due borchie laterali, che infatti mancavano al tempo di monsignor Fabio; i *tre termini* eseguiti in più da Lorenzetto parrebbe dovessero essere i tre rilievi in bronzo del basamento (ai tempi di monsignor Fabio non ce n'erano che due), forse non compresi nel contratto; e ciò risulterebbe così dal numero di tre, come dal fatto che pel monumento della parete opposta, pel quale i rilievi in bronzo non furono eseguiti, gli artisti non parlano di termini. Ma come le storie di bronzo si possano chiamar *termini,* non saprei dirlo: forse la scoperta di qualche termine di bronzo fece sì che a tutte le sculture in bronzo s'applicasse questo appellativo. Ad ogni modo, non è dubbio che il monumento veduto da monsignor Chigi e dal Dosio sia quello stesso eseguito da Lorenzetto, e a cui si riferisce la sentenza degli arbitri: così qua come là abbiamo un basamento, una piramide e un medaglione.

Lieto monsignor Fabio d'aver rivendicato le due cappelle gentilizie, e giudicando, come scriveva allo zio, che il possesso di tali cappelle molto contribuisse al lustro delle famiglie, si diede moto per cacciare da quella del Popolo il monumento del cardinal Antoniotto Pallavicino, che vi si era introdotto abusivamente due anni innanzi, e occupava tutta la parete incontro al monumento d'Agostino. Pel povero cardinale Antoniotto, il sepolcro che egli stesso si pose vivente nel 1501 non fu luogo di riposo. Collocato nell'abside della basilica vaticana, fu trasportato dai parenti nel coro di Santa Maria del Popolo quando quell'abside fu demolita; ma il cardinal Sauli, nel 1624, volendo decorare di stucchi e di marmi il coro della chiesa, lo cacciò di là collocandolo nella cappella abbandonata dei Chigi, e disfacendo perciò la piramide ch'era incontro a quella d'Agostino. Finalmente monsignor Fabio lo mise fuori anche di là, ed ora pare che si sia fermato nella prima cappella a sinistra di chi entra in chiesa.

Monsignor Chigi, in questo primo soggiorno a Roma, attese a restaurare la cappella alla Pace, dove son le Sibille di Raffaello; ma per questa del Popolo, che richiedeva spesa e tempo maggiore, si contentò per allora di far rimuovere il sepolcro del cardinal Pallavicino, e risarcire il tetto tanto che non ci piovesse dentro.

A questo punto erano le cose quando monsignor Chigi, nominato vicelegato a Ferrara, partì da Roma, dove non tornò per fermarsi stabilmente che nel 1652, nel qual anno fu creato cardinale; e subito mise mano a far restaurare la cappella del Popolo, sotto la direzione del Bernini. Delle due statue mancanti nelle nicchie, una ne eseguì il Bernini stesso, l'altra l'Algardi: alla statua di Giona, che stava di fianco all'ingresso della cappella, mutò posto, collocandola perchè meglio si vedesse nella nicchia a destra dell'altare; chiuse la cappella con nuova balaustrata, rifece di marmo il pavimento; il pittore Vanni dipinse nel vano degli archi sulle piramidi. Quanto al monumento d'Agostino, il confronto del suo stato presente col disegno del Dosio e colla descrizione di monsignor Chigi ne indica chiaramente quel che v'abbia fatto di nuovo il Bernini. Il Dosio ha notato nel suo disegno che la piramide era di portasanta, e il basamento di giallo antico; e sono tali anche oggi: la *cartella*

[1] È a tergo del disegno 3204. Nel retto, di scrittura autografa del Dosio, si legge: *pianta della cappella di Agostino Chigi nella chiesa del popolo di Roma - Tutta di marmi e misti.*

per la iscrizione rimasta vuota fu riempita di marmo di portasanta uguale al resto della piramide, in modo che non si vedesse più; ma osservando bene, se ne scorge ancora tutto il contorno, perfettamente uguale al disegno del Dosio, ed è abbastanza visibile anche nella riproduzione fotografica che presento. Questo particolare inosservato ci porge l'assoluta certezza, se potesse ancor dubitarsene, che la piramide oggi esistente è quella stessa che fu disegnata dal Dosio e descritta da monsignor Chigi. Quella cartella dovette al cardinal Chigi parer piccola per la iscrizione, che dettò egli stesso, e che si legge in lettere di metallo fissate nel marmo della piramide. [1] Il tondo rimasto vuoto, quantunque Lorenzetto avesse scolpito la testa di Agostino che doveva esservi collocata, fu riempito con un nuovo medaglione di marmo bianco. I sostegni su cui posa la piramide forse sono stati rifatti, poichè non corrispondono al disegno del Dosio, il quale potrebbe anche, nel suo rapido schizzo, averli ritratti infedelmente; e infine la storia di bronzo che era nel mezzo del basamento (quella del lato minore non so che fine abbia fatto) fu tolta di posto, per non doverne fare un'altra simile nel monumento di contro, e messa come paliotto all'altare, sostituendovi lastre di verde antico. [2] Nella parete di contro poi, rimosso, come abbiam veduto, il monumento del cardinale Pallavicini, fu rimesso su l'antico, che doveva giacere dismesso nel cortile o in altro luogo contiguo alla chiesa, e ridotto in tutto uguale al primo. Che sieno stati rimessi in opera i vecchi marmi lo dimostra il fatto che anche in questo, salvo qualche punto in cui sono dei rappezzi, è visibile il contorno della cartella uguale a quella del monumento d'Agostino. Esso fu dal cardinale Fabio, con analoga iscrizione, dedicato a Sigismondo.

Le cose dette fin qui sul sepolcro d'Agostino il Magnifico sono del resto pienamente confermate da quello stesso cardinale Fabio Chigi, che avrebbe, per unanime consenso degli scrittori, fatto erigere dal Bernini i due monumenti. Egli infatti nella vita di Sigismondo Chigi scriveva: *Sigismundus ergo Romae degens Augustino primo parentavit, paravitque monumentum aeneum et marmoreum in sacello S. Mariae de Populo.* [3] E nel Commentario d'Agostino scriveva: *Sepulchrum eidem (Augustino) instauratum est hoc anno MDCLII, ac inscriptione auctum.* [4] Il monumento dunque, di bronzo e di marmo, fu eretto da Sigismondo fratello d'Agostino Chigi, e dal cardinal Fabio nel 1652 non fu che restaurato e aggiuntavi l'iscrizione.

Come abbia potuto accogliersi e ripetersi senza discussione un errore che trasporta la data del monumento di 130 anni, si spiega facilmente considerando che il concetto di esso apparisce spiccatamente secentistico, quantunque le linee corrette del basamento avrebbero potuto dar indizio d'età diversa. Basta entrare nelle chiese del Seicento (citerò ad esempio le cappelle dei Capizucchi e degli Altieri a Santa Maria in Campitelli) per trovar queste coppie di piramidi, delle quali forse il prototipo è da ricercare in quelle della cappella Chigi, sorgenti più o meno bizzarramente sui loro basamenti, l'una incontro all'altra. Ma il tipo tradizionale della sepoltura di marmo bianco, colle ricche candeliere scolpite dentro i pilastri, e le urne vestite agli angoli da eleganti fogliami, sulle quali posavano distesi i prelati di Sisto IV, d'Innocenzo VIII e d'Alessandro VI, lavoro de' più delicati scalpelli che mai toccassero marmo, già cedeva il posto a nuovi tipi sotto il pontificato di Leon X; e se alcuni artisti seguitarono ancor per un pezzo, pur modificandola alquanto, la vecchia maniera, si vede però generalmente nelle sepolture di quel tempo all'opera dello scultore succedere quella dell'architetto, alla finezza del lavoro anteporsi la novità del concetto, la ricchezza de' marmi misti o colorati, e del metallo. I monumenti superstiti dell'antichità erano copiati e studiati, e di quelli descritti da antichi autori si tentava la ricostruzione. Il Sangallo, il Peruzzi ed altri si esercitavano a rifare la tomba di Mausolo terminante in una piramide a gradini, e quella di

[1] CUGNONI, p. 186. AUGUSTINO CHISIO - SENENSI - VIRO INLUSTRI - ATQUE MAGNIFICO - SACELLI HUJUS FUNDATORI - QUI OBIIT AN. DOM. MDXX.

[2] La misura della storia di bronzo corrisponde press'a poco a quella dello specchio di verde antico, senonchè c'è una piccola differenza in meno; dalla quale differenza dove argomentarsi che intorno al bronzo ricorresse una cornicetta che l'inquadrava, forse di bronzo dorato. Del bronzo più piccolo che ornava il lato del basamento della piramide verso l'ingresso, non m'è riuscito di trovare alcuna traccia nel palazzo Chigi nè altrove. Sono poi in dovere di ringraziare vivamente il principe D. Mario Chigi della cortesia con cui ha ajutato le mie ricerche.

[3] CUGNONI, p. 185.

[4] CUGNONI, pag. 51.

Porsenna, un complesso di basamenti e di guglie formanti piramide; [1] nelle scene raffiguranti strade o piazze di città antiche, s'incontrano frequenti l'obelisco e la piramide o *meta*, come la chiamavano; nelle piante prospettiche di Roma grandeggiano sempre la piramide di Cajo Cestio e specialmente la *meta Romuli* in Borgo, di cui Raffaello nella sua lettera a Leon X lamenta d'aver veduto l'ultima distruzione. Basta aprir l'opera del Panvinio, *De ludis circensibus*, per trovare, lungo la spina dei circhi, delle forme incerte tra la piramide e l'obelisco, sorrette agli angoli da quattro palle, o dadi o sostegni d'altra forma, come costumarono talora anche gli antichi nell'obelisco vaticano e in altri. [2] La piramide doveva apparire, come poi di nuovo nel risveglio classico del Canova, la forma sepolcrale più solenne dell'antichità, e però non è maraviglia che in quella febbre di rinnovamento classico essa tornasse in onore.

Alla tomba del magnifico Agostino, che aveva nel Suburbano di Trastevere rinnovato il fasto della villa romana, non poteva convenire la comune sepoltura dei prelati distesi sull'urne nè l'uso volgare del marmo bianco. Poichè la religione e il costume non permettevano il mausoleo a cielo aperto, conveniva erigere un sacello tutto coperto di marmi, e addossare alla parete la forma del monumento classico, la piramide, e che non vi entrasse altra materia fuori che il bronzo ed i marmi misti navigati sulle triremi romane dalle cave d'Africa e d'Asia. Il rivestire la cappella e il sepolcro di marmi antichi, fu novità splendida e degna d'Agostino il Magnifico. Le cappelle crebbero poi a tal grandezza e a tal fasto con quella di Sisto e di Paolo V a S. M. Maggiore, e si fece in ogni parte tal profusione di marmi e di bronzi, che la cappella del Popolo è rimasta per grandezza e magnificenza assai addietro a non poche altre; e la forma della piramide è stata poi talmente abusata, che il monumento d'Agostino a noi par cosa ordinaria: quantunque, rimesso a posto il rilievo di bronzo, e imaginando sotto al medaglione la cartella dorata che doveva esservi, si giudicherebbe anche oggi ricco e riguardevole. Ma riportandoci a quel tempo, è naturale che per la novità della forma e per la ricchezza della materia, fosse ritenuta una *meravigliosa sepoltura*.

Che la cappella del Chigi sia opera di Raffaello, non è cosa di cui possa dubitarsi, nonostante che non lo creda il Lètarouilly, il quale aveva la fisima di attribuire al Peruzzi tutte le belle architetture, e che altri abbia voluto attribuirla ad Antonio da Sangallo senza buon fondamento. [3] Lo afferma esplicitatamente come abbiam visto, in tre diversi luoghi il Vasari, lo conferma lo stesso

[1] Meriterebbero uno studio speciale i tentativi di Antonio da Sangallo, Baldassarre Peruzzi ed altri, per ricostruire i sepolcri di Mausolo e di Porsenna. Fra i disegni della galleria degli Uffizi ce n'è un bel numero del Sangallo, alcuno dei quali finito e acquarellato. Nel disegno 1042 è la sola piramide, con queste parole: *Io o visto la medaglia fare così colla piramide, solo con.... gradi oltre alla base.* Nel 1209 si legge: *Di porsena secondo plinio per le parole di m. varrone.* Il disegno 240 è una ricostruzione del Mausoleo, d'ignoto autore, e vi è la descrizione su cui è stata fatta. *Mausolei descriptio ex pliniano codice vetustissimo in bibliotheca vaticana.* Il Peruzzi ha disegni e pianta del sepolcro di Porsenna al n. 634. A questa e simili gare, che probabilmente avevano una delle sedi principali presso il Chigi, non era certo estraneo Raffaello, che non la cedeva a nessuno nella passione dell'antico.

[2] Nel disegno della galleria degli Uffizi segnato 478, 631, che è di mano di B. Peruzzi, sono disegnati i sostegni dell'obelisco vaticano e di quelli del circo di Caracalla e del mausoleo d'Augusto. Egli immagina stranamente che questi ultimi (che a suo tempo giacevano a terra) posassero su quattro teschi. Obelischi con sostegni di varie forme vedonsi pure nella *Hypnerotomachia Poliphili* (1467).

[3] Il disegno di cui discorrono gli annotatori del Vasari (Vol. IV, p. 368, n. 2) conservato nella galleria degli Uffizi, e che oggi è segnato col numero 168, quantunque porti la leggenda, postavi da non so chi, *Capella di Agostino Ghigj ch' eh nel Popollo a Roma*, contiene la pianta, non già della cappella Chigi, ma della chiesa di S. Maria di Monserrato, o meglio di quella di Santo Spirito, delle quali fu autore il Sangallo. Le parole *locho p. lo spitale* possono riferirsi così all'una come all'altra chiesa, non però alla cappella del Popolo. Perciò la nota sul modo di voltare la cupola, che è di mano del Sangallo, non si riferisce alla cappella Chigi: basta osservare, col Geymüller, che in questo foglio il vano della cupola è indicato nella misura di palmi 88, mentre quello della cupola nella cappella Chigi ne ha circa 33.

La pianta della cappella Chigi segnata col n.° 165 è di mano di Raffaello, come ben dimostra la scrittura delle misure, e specialmente la lettera *p* che è caratteristica, e vi è ripetuta ben nove volte. (Geymüller, *Gazette des Beaux-Arts*, 1870, p. 90 e *Raffaello come architetto*, p. 44). Un'altra pianta, anch'essa, come la

Agostino Chigi nel suo testamento, lo riconferma il trovarsi nella galleria degli Uffizi a Firenze una pianta della cappella di mano di Raffaello: con tutto ciò concorda la struttura affatto bramantesca della cappella e della cupola, derivata, come la chiesa di Sant'Eligio, dal progetto di Bramante per la basilica di San Pietro. Nè meno esplicito è il Vasari riguardo alla sepoltura: la quale se, almeno nella massima parte, fu eseguita dopo la morte di Raffaello e d'Agostino, sarebbe però assurdo il pensare che, essendo questa la parte principale e la ragione dell'aver edificato la cappella, non se ne fosse prima stabilito il disegno. Dimostrato dunque che il mausoleo quale oggi esiste è lo stesso eseguito da Lorenzetto, non può cader dubbio sull'autore di esso, per quanto possa parer strano di dover restituire a Raffaello un'opera attribuita fino ad oggi al Bernini.

E ciò riceve una conferma inaspettata dal mezzorilievo di bronzo che ora è sotto l'altare e che, come abbiam veduto, era già in mezzo al basamento del mausoleo d'Agostino. Quest'opera di Lorenzetto, rappresentante Gesù e la Samaritana, che per la sua tinta nera e per la cattiva luce in cui è posta si vede appena ed è passata pressochè inosservata, son lieto di poterla presentare per la prima volta agli amatori d'arte. Gesù, seduto presso il pozzo, parla agli apostoli che tornano dalla città riportando cibi e bevanda, e gli dicono: « Maestro, prendi un po' di cibo »; mentre dall'altra parte la Samaritana torna anch'essa dalla città, guidando il popolo curioso di vedere il profeta. Tutte le forme tradizionali dell'arte cristiana sono state messe da parte, sicchè pare di trovarsi avanti ad una antica scultura; e bene si riconosce in quest'opera il Lorenzetto di cui parla il Vasari, che primo prese a racconciare e restaurare statue ed altre anticaglie nei palazzi dei signori. Notevolissima è la figura elegante della Samaritana che campeggia nel mezzo; e nelle forme elette, nel movimento, nell'atto delle braccia, nello svolazzo del manto e nel lembo che ricade dalla mano sinistra, è una baccante a cui manca il tirso, o meglio una delle greche divinità che girano intorno all'ara dei numi. Nè meno schiettamente antica è la donna uscita dalla porta della città, e tutte le figure, classicamente drappeggiate, danno al bronzo l'aspetto d'un antico bassorilievo. Ma per poco che si osservi la composizione perfettamente equilibrata, il modo di raggruppar le figure, le teste e gli atteggiamenti caratteristici ben noti per gli Arazzi e le Logge vaticane, non si può dubitare di trovarsi innanzi a un disegno di Raffaello. Lorenzetto, il quale, lasciato a se stesso, non fu che mediocre scultore, non ha fatto che tradurre nel bronzo la composizione del maestro; il quale è così presente nell'opera, da indurre a credere che il modello sia stato fatto lui vivo e sotto i suoi occhi, se pure non è più credibile che la sua mano non sia estranea al lavoro. Nella cappella del Popolo egli voleva mostrarsi artista compiuto dando prova di sè nell'esercizio delle tre arti; e se modellò egli stesso la statua di Giona, e lo stesso certamente, se non gli mancava la vita, avrebbe fatto delle altre, tanto più è da credere che attendesse da sè a fare il modello del bronzo che doveva ornare la sepoltura del suo protettore ed amico. Ad ogni modo, è notevole questa fusione di raffaellesco e di antico bassorilievo, che dà al bronzo un carattere singolare. L'arte paganeggiante nel Vaticano, trovava però là dentro un qualche freno alle sue tendenze ne' doveri imposti dal luogo: sotto la protezione d'Agostino il Magnifico, nel suo giardino suburbano e nella cappella del Popolo, essa torna all'antico senza ritegno; il Padre Eterno della cupola si è convertito in Giove Ottimo Massimo, e guarda dall'alto Mercurio, Marte, la stessa Venere, tutti gli dei rientrati nel tempio, sotto il pretesto dei segni dello zodiaco, e splendenti nel mosaico della cupola; la tomba d'Agostino è la piramide, e nel basamento, la Sama-

precedente, su carta quadrellata, e segnata col n.° 169, non ha misure nè lettere, fuorchè queste parole: *Cappella del populo de Agostino gisi*, certamente di mano d'Antonio da Sangallo. Le due piante differiscono alquanto tra loro, specialmente nell'ingresso, e la seconda si avvicina più al progetto quale è stato eseguito. Il trovare questa pianta con una leggenda del Sangallo, non può fare alcuna meraviglia a chi sappia il modo che soleva tenersi nello stabilire l'architettura de' più importanti edifici. Sappiamo dal Vasari che Bramante si trovò, *con altri eccellenti architettori*, ai consigli tenuti per le fabbriche del palazzo di San Giorgio, di San Giacomo degli Spagnuoli, e della chiesa dell'Anima. È dunque ben naturale che il Chigi, venuto in animo di costruire una cappella di magnificenza romana, non trascurasse di sentirne il consiglio del Sangallo, come forse del Peruzzi e d'altri. Del resto, Raffaello faceva bensì disegni d'architettura, ma è probabile che non s'occupasse lui della costruzione, e perchè non era suo mestiere, e perchè d'altro lavoro ne aveva anche troppo.

ritana si avanza colle forme e l'atteggiamento d' una divinità greca, e Gesù Cristo, lasciata la testa e i panni tradizionali, ha preso la figura d' un greco filosofo. Se Raffaello avesse avuto tempo di fare il quadro per l'altare, che solo dopo la morte di lui e del Chigi fu allogato a fra Sebastiano, egli avrebbe trovato modo di esporre alla venerazione dei fedeli qualche cosa di simile alla sua Galatea.

Da ultimo, come corollario, noterò che, per le cose dette, non può reggersi l'affermazione dei signori Crowe e Cavalcaselle, seguìta poi da altri, che quelle piramidi abbiano cacciato di luogo un nobile, sebbene non compiuto affresco, di Sebastiano del Piombo. Essendo quello il loro posto fin dall'origine della cappella, è evidente che non han cacciato nessuno. Oltrediché, nella metà del Seicento è difficile concepire che si staccassero dalle pareti pitture di fra Sebastiano; e il Vasari afferma che nella cappella dei Chigi, fra Sebastiano « per quello che si vede, vi fece poco lavoro »; e questi affreschi sarebbero stati, mezzo finiti, nel coro, mentre la cappella Chigi non ha coro. Essi rappresentano la Visitazione e la Natività (si noti che il quadro dell'altare incominciato da fra Sebastiano e terminato dal Salviati rappresenta appunto la Natività, nè è credibile che nella stessa cappella lo stesso autore rappresentasse due volte lo stesso soggetto) e dalla galleria del cardinal Fesch sono passati nel castello d'Almvich in Inghilterra. Io non so se tali affreschi provengano dalla chiesa di San Silvestro, o da quale altra parte; certo è però che dalla cappella Chigi non provengono.

DOMENICO GNOLI

LA FACCIATA DEL DUOMO D'ORVIETO

(Continuazione e fine, vedi Fasc. V-VI)

II.

Costruzione della facciata



NELL'ARCHIVIO dell'Opera solamente dal 1321 comincia la serie dei codici che contengono le spese per la costruzione del duomo, perchè a principiare da quell'anno fu veramente ordinato un ufficio regolare della Fabbrica. Per il tempo innanzi le spese si segnavano nei libri del comune: e quei libri, se esistevano in parte fino al secolo passato, oggi non si sa più dove andare a cercarli, essendo stata inutile ogni mia indagine in tanti anni che curo il deposito delle memorie cittadine. Quando il p. Della Valle scriveva la sua *Storia del duomo*, egli si giovava molto dei registri dell'entrata e dell'uscita del comune per cavarne ricordi di prime opere eseguite avanti al trecento. A noi per tutto il tempo anteriore non resta che riportarci alla storia di lui, studiando i frammenti delle memorie che egli allega. Ne parleremo un poco più avanti.

Intanto dai documenti per me raccolti risulta che nell'anno 1321 fervevano forte i lavori in facciata, quasi cominciassero allora allora, benchè fin dall'anno 1310 il Maitani avesse il carico di essa come di tutta la fabbrica, e benchè fin da quell'anno fossero prese provvisioni per il trasporto dei marmi, i quali non servivano che per la facciata [1]. Si può credere che nel 1321 l'edificio non avesse proceduto molto innanzi, se troviamo di continuo opere di muratore nella parete davanti. Vi adoperarono il materiale della scogliera vulcanica sulla quale sorge la città. È preferito il tufo delle contrade della cava presso san Giovanni e della contrada di santa Croce. Con *macigno*, *macinegno*, *macinello* della valle del Cero, di Riotorbo e di altri luoghi, col travertino del Botontolo di Porano, oltre le *cornici* e i *cantoni*, si fecero *leghe* e *chiavi* [2]. Fornì calce il territorio di Porano e rena la rupe sottoposta al monastero di santa Croce presso le mura della città.

I marmi vennero in gran parte da Roma; in parte dalla provincia di Siena e da Pisa e da Carrara. Il nostro territorio presso il castello di Prodo offrì i marmi rossi. I signori del luogo cedettero all'Opera il diritto, che è ancora in vigore, sulla cava.

[1] Arch. del Comune, Rif. *ad an.* c. 36 t.

[2] Arch. dell'Opera, Cam. 1321, aprile 12, 18; maggio 30.

Che le decorazioni della facciata non risalgano avanti all'anno 1321 lo desumo da' documenti che accennano alle opere dei portali. I marmi per i portali si ordinarono a Montepisi, del contado di Orvieto, fino dall'anno 1310. Arrivarono nel 1321 le prime pietre, cinque delle quali pesarono 515 libbre, quattro 950 e cinque più altre 515 libbre [1]. Servirono per i colonnelli delle due specie, *tondi* e *quadri* [2] che ornano lo sghembo dei portali, altri marmi della stessa cava di Montepisi. Tutte le altre quantità di marmi della stessa provenienza non solo, ma di altri luoghi che si vedono registrate nell' anno 1321, ancorchè non ne sia indicato sempre espressamente l'uso, come è indicato ne' documenti de' 26 giugno e 20 luglio 1321, si riferiscono ai portali. Notevole è la quantità dei marmi venuti per questi da Roma e dalle sue vicinanze. Già dai ricordi datici dal p. Della Valle si hanno marmi romani arrivati per la via di Orte ne' primi anni della edificazione della chiesa [3]. Maestri dell'Opera si trovavano a lavorare al castello della Galera nelle parti di Roma e nel maggio 1321 vi ricevevano messi con lettere [4]. Maestro Ciolo di maestro Tommaso d' Amelia faceva spese in Roma per cavare marmi da un fossato presso lo stesso luogo e per la polizza di salvacondotto fuori di Roma e per pagare un notaro che scrisse lettere da parte dei conti di Anguillara [5]. In altro documento dello stesso mese sono registrate tutte le spese fatte da lui a maestri e lavoranti che erano a ricercare e a lavorare marmi. Fra questi maestri erano Petrucciolo di Ciolo di Amelia, Tino di Pietro, Bartuccio Rustichelli, Stefanuccio di Guido e Bonfiglio Bonaccini [6]. La spesa notata per portare ferramenti e altro da Orvieto a Roma a castel Galera e altrove fa vedere che si intrapresero i lavori intorno a quel tempo. Nel giugno potevano già essere recati circa venti pezzi di marmo del peso di molte migliaia di libbre [7]. Da Roma stessa spedironsene sette da Castel sant'Angelo [8], oltre quelli che se ne acquistarono da varie persone [9]. Molti ne fornì anche la contrada di san Paolo [10]. Coi nostri sono nominati maestro Jacomo di Luca marmorario di Roma, che fu insieme con essi per quattro giorni e andette attorno per il distretto romano, e maestro Stato o Stazio, altro marmorario della stessa città. Si fermarono ad Albano, facendosi raccomandare per lettere del notaro dei Senatori e togliendo da questi carta di licenza. Gli accolse umanamente il signor Giovanni de' Savelli [11]. Ad Albano erano a lavorare varii artisti: oltre a Ciolo ridetto vi si trovavano Corso Dominici, Petrucciolo di Ciolo, Giovagnolo di Gubbio, che prima era stato anche al castello di San Gemini per la ricerca dei marmi [12], Ciuccio di Assisi, Pietro Terracane, Nicola da Firenze, Ceccarello d'Assisi e Ciolo di Manuello [13]. Di là spedirono il 6 novembre 1321 quarantotto pezzi al porto di Grapigliano in otto carrate, e da Castel Gandolfo in tre carrate al detto porto per il Tevere [14]. Per questi marmi maestro Marino di Federico pagò maestro Jacomo marmorario di Roma suddetto per due giorni che fu coi nostri a condurli e per regali in pepe, in cera e zafferano presentati ai nobili uomini Pandolfo e Giovanni de' Savelli, i quali donarono i marmi stessi [15]. Maestro Marino di Federico stette in Albano quarantacinque giorni ed egli stesso lavorò i marmi [16]. A San Gemini, ad Amelia e altrove se ne cercarono pure [17]. Ma in maggior numero seguitarono sempre a venire da Montepisi, della cui qualità 5,700 libbre servirono per la porta di mezzo [18], ed un pezzo grande di 6,300 servì per lo *indinocchiato* [19] (credo voglia dire l'inginocchiato) della porta stessa. Da quest'ultima memoria che è del 20 luglio 1321 si può avere indizio, come diceva in principio, che forse non si cominciò a lavorare di marmi in facciata prima del 1321. Alla detta cava di Montepisi erano addetti i maestri Meglioretto Morici, Guidarello di Paolo, Bucciarello di Accorsuccio, Nuccio Latini e Cecco di Jacomo [20].

[1] Arch. detto, Cam. 1321, aprile 5, 11.
[2] Arch. detto, Cam. 1321, aprile 14, giugno 11.
[3] Op. cit. p. 266. - Arch. del Com., Rif. 1316, giugno 11.
[4] Arch. dell'Opera, Cam. 1321, maggio 16.
[5] Arch. detto, Cam. 1321, maggio 25.
[6] Arch. detto, Cam. 1321, maggio 25, 31.
[7] Arch. detto, Cam. 1321, giugno 2, 3, 27; luglio 13.
[8] Arch. detto, Cam. 1321, luglio 13.
[9] Arch. detto, Cam. 1321, agosto 3.
[10] Arch. detto, Cam. 1321, ottobre 12.
[11] Arch. detto, Cam. 1321, agosto 2, 3.
[12] Arch. detto, Cam. 1321, giugno 14.
[13] Arch. detto, Cam. 1321, agosto 3; settembre 25.
[14] Arch. detto, Cam. 1321, novembre 6.
[15] Arch. detto, ivi.
[16] Arch. detto, ivi.
[17] Arch. detto, Cam. 1321, giugno 14, settembre 25.
[18] Arch. detto, Cam. 1321, giugno 26.
[19] Arch. detto, Cam. 1321, luglio 20.
[20] Arch. detto, Cam. 1321, *passim*.

Trascuro di notare tutto il marmo rosso venuto di Sosselvole, contrada presso il nostro castello di Prodo, perchè la qualità di questo bel marmo orvietano è troppo nota da doversene fare una memoria distinta: tuttavia ho voluto registrarne le prime commissioni. Anche qui vi lavoravano i maestri già ricordati: Ceccarello di Assisi, Ciolo di Manuello, Ciuccio d'Assisi, Pero di Janni e Giovagnolo da Gubbio [1].

Ma non trascurerò il marmo nero. Si estrasse da Montespecchio, distretto di Siena, e le prime dieci pietre che pesarono 1,572 libbre arrivarono il dì 9 novembre. Seguirono quattordici pezzi di 2,458; cinque di 920; quarantadue di trentasette centinaia e quaranta libbre; venti di 3,930; dodici di 1,490; tre di 884; due di 834 e quattro e più di 1,630 [2]. Questo marmo, più che dirsi nero, tende al verde. Fu operato negli incassi delle colonnelle de' portali e per decorazioni di commesso.

Mancano le carte d'archivio dal 1322 alla fine del 1325. Nel settembre 1325 seguitano a venire marmi di Montepisi [3]. Da Roma Lorenzo di Pietrangiolo *sandalario* romano recò per Tevere al porto di Foglia in Sabina quarantun pezzi di marmo del peso di 23,450 libbre [4]. Ne recò altri tredici Cola Caroso, altro sandalario romano, del peso di 15,500. Cola Capozzucchi camarlingo della Camera di Roma rilasciò polizza di pedaggio per 54 pezzi a ragione di dodici denari provisini per ognuno. Dalla contrada di Augusta a Orte, dal porto di Foglia a Magliano di Sabina, e dai porti di san Valentino, di Manciano e di Baschi furono condotti in Orvieto. I maestri Masciolo di Assisi, Nuccio Latini e Cecco di Puccio di Gubbio erano impiegati a Orte per trarre i marmi dal fiume: Maestro Buonfiglio Bonaccini con Ciolo di Mannello stavano in Roma [5].

Nel 1330 fu preso a lavorare lo spazzo a pietre rosse di Sosselvole e si fecero venire marmi bianchi dalle petraie della città di Siena per 10,600 libbre [6].

Dopo l'anno 1330 i documenti non parlano di lavori di facciata. La morte del Maitani avvenuta in quell'anno portò un rallentamento. A Lorenzo successero Niccola e Vitale Maitani con Meo da Orvieto; ma fino al 1337, in cui furono capomaestri Giovanni di Agostino da Siena e Meo Nuti, non si hanno ricordi che riguardino la facciata. Si presero a fare le cornici di marmo [7]. Erano dette alcune a *bastone* [8], e si facevano a marmo rosso: le altre a marmo di Carrara [9]. Si lavoravano pure *fili mosci* e *becchitelli* [10] dai maestri Pietro di Vanne di Guido, Cecco di Peruccio, Cionello di maestro Giovanni e Cecco di Sensolo: *colonnelli* a *marmo nero* che costavano nove soldi e sei denari al braccio, *colonnelli attortigliati*, di *marmo bianco*, a quattordici soldi senesi e di *marmo rosso* a dieci e dodici; *serratoi* di *marmo nero* a dodici soldi e tre denari l'uno [11]. Il marmo nero proveniva da Montedonico, contrada delle Rocchette di Ranuccio di Fazio dei Salinguerra [12]. Tutte queste opere si destinarono sempre per ornare i portali. Ma si era a questo tempo arrivati ancora più su, fino cioè alle torri e all'*andito* [13]. Nello stesso anno 1337 si scolpivano i *cibori* [14]. Dovremo intendere con questo nome le piccole ghimberghe e i piccoli frontoncini sotto la cornice di base al loggiato in cima alle faccette di ciascuna torre. Cornici e cibori sono di marmo di Montepisi. I cibori sono distinti in grandi, mezzani e minori. Nuccio Latini, Ugolino Meglioretto, Meò Andreucci e Meglioretto di Morico lavoravano a cottimo que' maggiori per il prezzo di tre lire l'uno. I mezzani e i minori si operavano a cinquanta e a trentacinque soldi da Meo Jacovelli, da Nuccio Latini, da Jusso di Barto Rustichelli, da Meo Andreuzzi, da Ugolino Meglioretti, da Morico Petrucciani, da Mattiolo di Ceccolo d'Assisi, da Marco Agnelelli e da altri. Si segui-

[1] Arch. detto. Cam. 1321 e segg, *passim*.

[2] Arch. detto, Cam. 1321, novembre 9, 23; dicembre 12, 19, 24, 26.

[3] Arch. detto, Cam. 1321, settembre 15, 25: ottobre 30, 31; novembre 6, 30.

[4] Arch. detto, Cam. 1325, novembre 30.

[5] Arch. detto, Cam. ivi. Sotto la data del dicembre 14 e 15 è un elenco degli artisti che lavoravano nel 1325, estratto da un settimanale.

[6] Arch. detto, gennaio 2; febbraio 28; marzo 24.

[7] Arch. detto, Cam. 1337, gennaio 5, 26.

[8] Arch. detto, Cam. 1337, febbraio 16.

[9] Arch. detto, Cam. 1338, giugno 21.

[10] Arch. detto, Cam. 1337, gennaio 5; febbraio 16.

[11] Arch. detto, Cam. 1337, aprile 12, 16; 1338, giugno 7; 1339 novembre 14; dicembre 19.

[12] Arch. detto, Cam. 1337, aprile 19.

[13] Arch. detto, Cam. 1337, febbraio 16.

[14] Arch. detto, Cam. 1337, gennaio 5, 18, 19, 26; febbraio 2, 14, 15, 16; marzo 15, 16, 22, 26, 30; aprile 12, 19, 26; maggio 3, 5; giugno 15; agosto 30; 1338, luglio 6; agosto 3, 14.

tarono a lavorare nel 1345 e negli anni appresso. Di marmo bianco in quell'anno si scolpivano certi *cercini* senza che io possa designare il genere della decorazione [1].

Appartiene al 1337 anche l'andito. Di archetti e di tavolette per l'andito si parla appunto in questo medesimo anno. Per l'andito, per cornici e per decorazioni di cuspidi si fecero servire i marmi di Carrara trasportati nel 1338 [2]. Dal Guado di Titignano per Castel Vecchio si traevano some di marmo romano e da Sipicciano e da Orte e da san Valentino [3]. A vedere certe colonne andava una volta al castello di san Lorenzo in Val del lago il capomaestro Meo di Nuto o Nuti, che ugualmente per marmi si recava anche ad Amelia [4].

Quando resse l'Opera siccome capomaestro Andrea pisano, si condusse nel 1347 a Siena e a Pisa a provvederli [5]: furono operati poi nel 1348 per una tavola a compasso dell'andito [6]. A ricercarne altri si mandò nel 1350 a Roma [7]. Ne è registrata la spesa per il trasporto da Orte in venticinque fiorini, nel 1353 [8].

Mentre reggeva la loggia il capomaestro Andrea di Ugolino, si pose mano ad eseguire la bella finestra tonda, o rota di facciata, nell'anno 1354. Per essa si acquistò a Roma, per trentacinque fiorini d'oro, un marmo grande che dal tempio di Giove doveva essere condotto a Tevere spezzato, ma ridotto alla forma più grande che fosse possibile [9]: e conduttori ortani e attiglianesi e bagnoresi nel 1536 e nel 1358 e 59 ebbero per quel trasporto da Roma al porto di Attigliano varie somme [10]. Dal quale ultimo luogo arrivarono dodici centinaia estratte dal Tevere [11] e poi cinque some il 15 giugno 1359 [12], quando era capomaestro Andrea Orcagna: al cui tempo Morico Petrucciani murava in facciata proseguendola *in alto*, come peraltro si era ripreso a fare fin dal 1339 da Mattiolo di Ceccolo d'Assisi, da Pietro di Jacomo e da Lando Maccari [13]. Vi adoperava travertini della pietraia di Porano e pietre di macinello della Valle del Cero. Di travertino nel 1347 avevano lavorato pure le cornici a *becchitello*, a *fiore*, a *foglie*, a *rose* che ricorrono nei lati della chiesa [14]. È fatta menzione in quest'anno (1359) del pinacolo di facciata, come di cosa già compiuta [15]. S'intenda della cuspide posta sopra il portale di mezzo, cimata dall'insegna del Capitolo, cioè dall'agnello pasquale in bronzo, fuso nel 1352 da Matteo da Bologna [16].

All'Orcagna successe nel 1360 Andrea di Cecco Rinaldi da Siena. Al suo tempo, di febbraio 1360, si trasportarono, con licenza del Campidoglio, da Roma a Tevere, e quindi, dopo pagato il pedaggio in Pontemolle, Gallese e Otricoli, dodici mila marmi al porto di Attigliano [17]: altre 29,000 libbre in seguito.

Nel marzo una soma veniva anche da Bolsena [18]: nell'aprile 1361 dal porto di Orte, provenienza di Roma e da Montepisi. Nel settembre finalmente cinque carrate per 8,750 libbre da Attigliano [19]. Gli scalpellini lavoravano in opere d'intaglio eseguite sotto la direzione di detto maestro Andrea di Cecco, che esibiva *modi* e *modini*, ossia piastre di ferro e di rame, tagliate secondo il profilo e le sagome da darsi al pezzo che si voleva lavorare [20]. Lavoravano anche alle *incrosta-*

[1] Arch. detto, Cam. 1345, settembre 10.

[2] Arch. detto, Cam. 1338, giugno 19, 21; luglio 1, 17, settembre 16; 1339, ottobre 19.

[3] Arch. detto, Cam. 1339, agosto 14, 31; settembre 6, 13, 16; ottobre 7, 15; dicembre 31.

[4] Arch. detto, Cam. 1337, marzo 13, 22; giugno 21.

[5] Arch. detto, Cam. 1347, giugno 17; 1348, febbraio 25; marzo 3, 21.

[6] Arch. detto, Cam. 1348, luglio 5.

[7] Arch. detto, Cam. 1350, febbraio 13.

[8] Arch. detto, Cam. 1353, aprile 3.

[9] Arch. detto, Memorie, 1356-1381, c. 40.

[10] Arch. detto, Cam. 1356, febbraio 20; agosto 25; 1358, giugno 28; agosto 31; settembre 8, 11, 22; ottobre 12, 27; novembre 3, 10; dicembre 2, 24; 1359; giugno 15.

[11] Arch. detto, Cam. 1356, novembre 25.

[12] Arch. detto Cam. V. c. 36.

[13] Arch. detto, Cam. 1339, luglio 26.

[14] Arch. detto, Cam. 1347, giugno 10; luglio 1; settembre 1.

[15] Arch. detto, Cam. v. 1359, ottobre 17.

[16] Arch. detto, Cam. v. 1352, ottobre 26; novembre 16, 29.

[17] Arch. detto, Cam. vi, c. 247.

[18] Arch. detto, Cam. vi, c. 68.

[19] Arch. detto, Cam. 1368, settembre 5, c. 145. — Memorie e contratti dal 1353 al 1364, c. 116. — Cam. vi, c. 89, 306.

[20] Arch. detto, Cam. vi, 1360, marzo 26; luglio 18, c. 67 t. 213.

zioni [1]. Fra gli altri marmi registrati nel 1361 come provenienza romana sono quindici pezzi del peso di venticinque migliaia [2], nel 1362 quarantacinque *traini* [3] e nel 1363 altre migliaia.

Nel 1364 entrò capomaestro dell'Opera Paolo di Antonio da Siena scultore [4], e al suo tempo fu girata la scala tonda di una colonna di facciata con pietrame della valle del Cero del Fossato. Rosso di Ligo e Buccio di Galasso petraioli lavoravano *scotti, cantoni, tavolette* e *leghe* di macinello per detta scala nel 1367 e nel 1368, a proseguimento delle *pianelle* o tavolette di macinegno, dei *gradoni scotti*, dei cantoni *ad accia*, a *scalpello* e a *nasella* o quadri o a filo cominciati fin dal 1345 [5]; nell'anno 1368 il capomaestro mandò in Roma a comprare marmo, fra cui sessanta pezzi di *cercini* [6], e a Corneto, a Montalto e a Roma stessa spedì maestro Paolo di Matteo che fece acquisti ivi e fuori della città [7]. Dalle Capanne di Malborghetto messer Latino degli Orsini mandava marmi della sua tenuta del castello dell'Isola di Ponteveleno, prima per una quantità di libbre quindicimila e poi in più carrate e in varie volte fino al peso complessivo di trentaquattromila seicento [8]. Tredici pezzi di marmo «socterratum», sotto Magliano Sabino, venivano condotti per Tevere nell'agosto 1369 [9]. Tutto questo materiale si accrebbe nella fine di detto anno e nel successivo per ventiquattro some di pietre rosse della petraia di Sosselvole pesate ottomila cinquecento libbre, che furono lavorate da Antonio di Bartolonuccio petraiolo e muratore, a *bozzelli* di un solo pezzo e di due pezzi, per circondarne la grande rota o finestra tonda, per varie tavolette di marmo nero [10] e per altro estratto sotto la città di Amelia [11].

Negli anni 1372 e 1373 fino al 1388, in cui fu capomaestro Giovanni di Stefano da Siena, di cui il Luzi riporta documenti che ricordano certi marmi provveduti per una porta, forse per una porta di fianco alla chiesa, Petruccio di Benedetto da Orvieto operava i cibori, sotto ai quali si raccolgono le statue dei profeti appoggiate a dossali di pietra rossa da ambedue i lati della finestra rotonda [12].

Così la facciata era stata condotta fin sopra all'occhio [13], lavorandovi di marmi romani [14] e carraresi [15] maestro Rinaldino da Guascogna, lodatissimo intagliatore e scultore di figure, foglie e decorazioni [16]. Ora egli è notato come nel 1373 si fosse scoperto un difetto nella costruzione della facciata [17]. I soprastanti si fecero capaci di mandare in Firenze Lorenzo Catalani a cercare due maestri che si recassero in Orvieto. Accettarono di venire maestro Ambrogio e maestro Francesco fiorentini, i quali condottisi qua e veduto il lavoro, ne considerarono il difetto e avvisarono quello era da fare [18]. Ma non si dice dove e in che consistesse il male. Peraltro mi sembra che si possa facilmente indovinare. Erasi posto mano ad innalzare le cuspidi laterali o meglio *frontespizi*, chè così erano chiamati. La costruzione di queste ali che veleggiano in aria libere da ogni lato poteva dare qualche dubbio per la solidità, per le giuste proporzioni e per la eleganza. Anche il pensiero che il Maitani aveva accennato nella sua pergamena di due disegni differenti nei frontespizi laterali, l'uno di essi frontespizi fondato sopra uno spazio quadrato, l'altro nascente al di sopra di una loggia, poteva lasciare sospesi gli animi nella scelta. Non che si abbia la certezza del fatto, ma per avventura non altrimenti che in questo tempo occorse che si modificassero le cuspidi laterali da quello che indicava il disegno del Maitani. Se ne parlerà un poco più avanti, quando cadrà più opportuno toccare del *coronamento* della facciata, coronamento che era allora una questione per Orvieto come poi fu una questione per Firenze.

[1] Arch. detto, Cam. VI, c. 317.

[2] Arch. detto, Memorie e contratti cit. c. 131, 142 e 177.

[3] Arch. detto, ivi, c. 131.

[4] Arch. del Comune, Rif. *ad an.* c. 30.

[5] Arch. dell'Opera, Memorie, 1356-1381 c. 32 t. 33 e 40, Cam. III, 1345, settembre 20.

[6] Arch. detto, ivi, c. 46.

[7] Arch. detto, ivi.

[8] Arch. detto, Memorie 1356-1381, c. 60, 69.-Cam. IX, 1369, ottobre 6, 10; novembre 17, 19, 20, 23, 26, 26, 30; dicembre 19: 29.

[9] Arch. detto, Cam. IX.

[10] Arch. detto, Cam. IX, 1369, novembre 17; 1370, settembre 23.

[11] Arch. detto, Memorie 1356-1381, c. 110.

[12] Arch. detto, Cam. IX, 1372, settembre 25; 1373, marzo 5, 19; aprile 9.

[13] Arch. detto, Cam. IX, 1379, gennaio 22.

[14] Arch. del Comune, Rif. 1372, dicembre 15.

[15] Arch. dell'Opera Cam. IX, 1379, gennaio 22.

[16] Arch. del Comune Rif. 1389, gennaio 4.

[17] Arch. dell'Opera, Cam. IX.

[18] Arch. detto, Cam. IX, 1373, luglio 2.

Del resto, o che le difficoltà del *finimento* della facciata non consigliassero a continuare, o che l'opera si trovasse a corto di denaro [1], o le guerre che desolarono la città e lo scisma onde fu straziata impedissero, dagli ultimi anni del secolo XIV alla prima metà del XV non pare si attententendesse a proseguire con la solita alacrità nel lavoro. Di fatti nel 1412 si copriva la loggia con una tettoia di correnti e di piombo [2], come si coprivano più tardi le colonne, ossia le torri, per impedire che l'acqua, penetrandovi e scorrendo giù per le scale a lumaca, le guastasse, e danneggiasse il mosaico e marcisse il muro, come si era avvertito [3]. Nel 1417 fu richiamata la deliberazione di portare a compimento la facciata, di mandare operai nel Senese per cavare marmi, e veramente in quell'anno stesso andarono e furono sollecitati i maestri in quel di Siena per fare il frontespizio della chiesa [4]. Venne come capomaestro Cristoforo di Francesco da Siena scultore. Per suo consiglio fu ottenuto nel 1424 di fare nelle colonne la tettoia di piombo, o di tegoli e canali, a piacere del camarlingo [5]. Il finimento delle torri era in tal modo rimandato ad un avvenire lontano. Nel 1433 si trova risoluto di spingere oltre la fabbrica: « E perchè (dicevasi) l'onorevole lavorio e l'opera predetta, per quanto fosse possibile, colla maggiore magnificenza si costruisse e portasse avanti, come era disegnato e principiato, e come si andavá operando, il Camarlingo a tutto potere vi si sforzasse, facendo sì con invigilare e insistere che si trovassero denari per i maestri condotti e da condursi [6] ». Ma fino al 1450 non si venne a cose di rilievo. Allora era capomastro Giovannino di Meuccio da Siena. Si pensò alla cuspide centrale in alto. Varie difficoltà presentavansi nella esecuzione, e vi si provvide con molta accortezza. Fu mandato per maestro Isaia [7]: senza dubbio quell'Isaia da Pisa scultore ed architetto di questo tempo che il Milanesi ricorda come architetto scultore nell'arco del Castelnuovo di Napoli [8]. Il camarlingo ebbe in commissione di mostrargli il disegno e di prendere consiglio. Il maestro venne in Orvieto: fece un disegno e lo mostrò ai soprastanti [9]. Furono messi a confronto i disegni antichi col disegno nuovo. Poche volte incontra che nelle cose del duomo i cittadini si facessero conoscere tanto concordi nello zelo che gli animava quanto in questo caso. Si tenne un'adunanza solenne, alla quale intervennero coi soprastanti i conservatori presidenti del Comune e varii cittadini notabili. Dopo maturo colloquio, dopo moltissimi ragionamenti, deliberarono all'unanimità che si proseguisse la cuspide secondo la proporzione delle altre già fatte e secondo i disegni antichi conservati in Fabbrica [10]. Può dunque ritenersi che il disegno di maestro Isaia si mettesse da parte, come quello che non avrebbe avuto le proporzioni delle altre cuspidi. Alcuni mesi dopo, nel marzo 1451 [11], prima di prendere a lavorarla, se ne volle un esperimento, tracciandola alla grandezza naturale nel pavimento della chiesa in tre forme e misure diverse. In tal modo avrebbero potuto giudicarne tutti. Il pubblico confermò il giudizio emesso dalla precedente adunanza. Piacque il disegno che presentava il modello maggiore (« mensura et forma maiori »), preferendosi quello conformato a proporzione delle minori cuspidi laterali [12]. Partirono subito scavatori alla petraia dei marmi; e in termine di due anni mandarono tanti marmi bianchi da Siena, da Gallena e da Corneto che se ne contano molte migliaia di libbre [13]. Nell'agosto 1451, continuando ad essere capomaestro Giovanni di Meuccio, si ha un pagamento a Pico da Como « per facitura del disegno che esso fece per mostrare a' Soprastanti per li fatti del frontone » [14]. Sarebbe da pensare che i

[1] In data 12 aprile 1387 si trova registrato « cum ad presens in dicta fabrica non sint de pecunia pro faciendo laborare in loya et in Ecclesia sancte Marie supradicte » *etc.* (Riformazioni e Memorie, 1384-1390, c. 107).

[2] Arch. detto, 1412, gennaio 23, Cam. 1409-1415.

[3] Arch. detto, Rif. 1421-1426, c. 158 t.

[4] Arch. detto, Rif. 1411-1417, c. 284 t, 206 t, 307 t.

[5] Arch. detto, Rif. 1421-1426, c. 158 t.

[6] Arch. detto, Rif. 1433, maggio 3, c. 155 t.

[7] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 84.

[8] MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, II, 302.

[9] Arch. detto, Cam. 1449-1450.

[10] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 84 t, 85.

[11] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 169 t.

[12] Arch. detto, Rif. 1446-1457, c. 169 t.

[13] A dì 29 maggio 1451 sono notate le pietre arrivate, e cioè « cinque pietre di marmo bianco rechò di quello di Siena, peso lib. 1310 » —: più 5 di lib. 1380; 8 di lib. 1960; 5 di lib. 1240; 8 di lib. 1600; 8 di lib. 1610; 6 di lib. 1120; 4 di lib. 380; 5 « rechò di Gallena, 1250 »; 13 di Corneto lib. 4400, e some due di lib. 800 e quattro pezzi di 890 (Cam. 1445-1450).

[14] Arch. detto, Cam. 1445-1450; 1451, agosto 14.

soprastanti non ne rimanessero soddisfatti: perchè contemporaneamente altri tre disegni vennero fuori; uno di maestro Giovannino, l'altro di maestro Francesco (forse maestro Francesco di Stefano da Siena condotto nel 1447 e nel 1450 a lavorare nel duomo) e il terzo di maestro Pietro (forse Pietro di Giovanni da Como scultore), tutti dell'Opera. La decisione dei soprastanti non preferì l'uno più dell'altro; ma si risolvette così: di chiamare cioè Pietro Mei, persona intelligente in tale lavorio (forse il Pietro Mei orafo occupato spesse volte nelle cose del duomo, stato nel 1450 camarlingo), e con maestro Giovannino si accordasse per togliere dai disegni di Francesco e di Pietro le parti migliori, non che dal disegno di detto Giovannino, e si mettesse in opera così riformato [1]. Ma sebbene non si rallentassero le provviste di marmi di Carrara e si preparassero le pietre per i «pillieri» del frontone e per le cornici [2]; pure non si era ancora contenti dei disegni [3]. Il capomaestro fu cambiato, e fu condotto Antonio Federighi da Siena il 14 settembre 1451. Di lui dice il Milanesi che fu uno dei più valenti scultori e architetti che vivessero a quei tempi in Siena, e ne ricorda le opere principali nella loggia della mercanzia, nel duomo, nella loggia del papa, nella cappella di piazza. Egli fu richiesto di due disegni di diversi scultori («duo designa diversorum schultorum») ovvero si voleva che l'uno e l'altro si dessero a fare a Francesco e a Pietro «de Chiumo», e che si tornasse a proporre tutti questi disegni avanti ai Conservatori e ad una giunta di cittadini [4]. E seguitavano a venire ancora i marmi di Carrara e i neri e i rossi [5]. Il 30 luglio 1452 arrivavano due carrate del peso di libbre 20,066 [6]; sei più per libbre 32,870 e altre per 24,390 [7]. Intanto Tommaso di Gado da Carrara lavorava a misura di braccia le cornici e i pilieri [8]. Altri marmi di grandi dimensioni erano destinati a formarvi due leoni [9]. Maestri e lavoranti andavano per quattro mesi da Orvieto a Carrara nel 1452, muniti di salvacondotto ottenuto per cura del Federighi dal principe di Aragona figlio del re Alfonso, a cagione della guerra che ardeva fra Fiorentini collegati col duca di Milano e la casa aragonese [10]. Il Federighi stesso vi si recava l'anno dopo appunto per lavorare il frontone. Egli faceva scrivere a Siena e a Firenze per avere i salvacondotti sì da' Fiorentini come dal re [11]. Sapeva di andare con la coscienza non molto netta, chè in patria non aveva lasciato le cose sue in troppo buon ordine. Giunto a Carrara, di là spediva dal maggio al dicembre 1453 per 42,660 libbre di marmo, più un carico levato dal porto Valense e condotto alla spiaggia di Corneto, di cui non si notò il peso, e sette pietre che arrivarono nel febbraio 1454. [12]

La copia di questo materiale fa conoscere che ormai la questione, già tanto agitata, del disegno, era risoluta. Il merito può riferirsi di certo ad Antonio Federighi. In che cosa poteva mai consistere tanta differenza? Non mi pare dubbio che dallo studio dei documenti non si scopra il punto principale della difficoltà. Diamo uno sguardo alle pergamene e vedremo che il triangolo della cuspide basa immediatamente sulla cornice dell'occhio. Osserviamo le cuspidi laterali della pergamena del Maitani. Tanto in quella a destra, quanto in quella a sinistra, col doppio andito soprapposto o senza, la base della piccola cuspide cade sui gocciolatoi delle torri rappresentati nei due animali aggettanti in fuori. Il quadro sottostante da un lato è immaginato con le tre finestrelle ciboriate della galleria soprapposta; nell'altro lato rimane in attesa di una decorazione. Nel 1388 o intorno a quel tempo, facilmente per consiglio dei due fiorentini chiamati a dare un parere, si levò via la cornice di base al triangolo e del pari si rifiutò la loggia sovrapposta all'andito della variante Maitani. La loggia se fosse stata eseguita avrebbe ripetuto il concetto decorativo di Niccola pisano nelle cuspidi laterali della facciata di Siena. Invece, soppressa la linea di base del triangolo, lo si fece muovere dall'andito immediatamente. Così fu prolungato il campo della cuspide con la super-

[1] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 184 t.

[2] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 157 t, 189 t, 209.

[3] Arch. detto, Rif. 1448-1458, c. 95.

[4] Arch. detto, Rif. 1448-1457; 1452, febbraio 28, c. 111 t.

[5] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 157 t; 1451, dicembre 16.

[6] Arch. detto, ivi, c. 123.

[7] Arch. detto, Cam. 1449-1460; 1452, settembre 30.

[8] Arch. detto, Cam. 1445-1450; 1452, giugno 26.

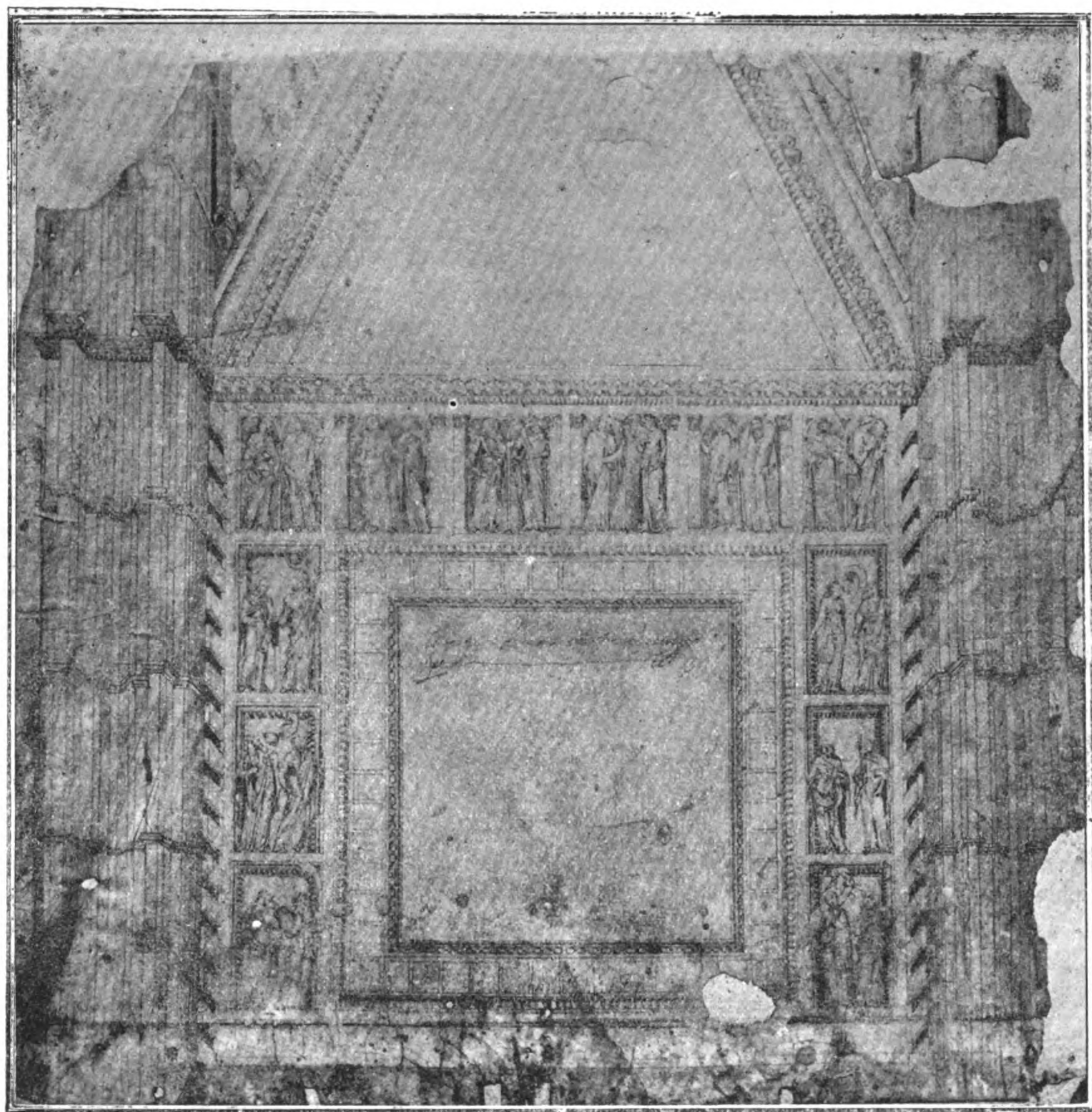
[9] Arch. detto, Cam. 1449-1460; 1452, settembre 2.

[10] Arch. detto, Cam. 1449-1460; 1452, ottobre 13.

[11] Arch. detto, Rif. 1448-1457 c. 238 t.

[12] Arch. detto, Cam. 1445-1460; 1453, maggio 26; agosto 11; Cam. 1449-1460; 1453 dicembre 22; Cam. 1445-1450; 1454, febbraio 23.

ficie occupata sopra la detta base naturale del triangolo. La modificazione mantenne invariate le proporzioni del disegno Maitani nel tempo stesso che conferì alle cuspidi laterali una ascendenza maggiore e un carattere più slanciato e svelto. Ma per tal fatto si rese poi più difficile elevare la cuspide centrale o frontespizio maggiore. Parve che eseguito così come nel disegno si vede, dovesse recare pesantezza alla facciata e riuscirne goffo il finimento. Vennero in campo varii partiti per



PROGETTO DI VARIANTE AL CORONAMENTO DELLA FACCIATA

(da un disegno in pergamena nel museo dell'Opera)

eseguirlo. Tentativi di disegni, disparità di pareri portarono in lungo. Si chiamarono persone di fuori a consultare: il pubblico fu invitato a profferire il suo giudizio. Finalmente Antonio Federighi propose la variante che fu poi messa ad effetto. Egli rialzò da' primitivi disegni il frontone dell'occhio e sopra di esso piantò il triangolo del frontespizio. Immaginò il rialzamento con la decorazione architettonica a *nicchie o targoni* come vengono nominati, che ripetessero presso a poco l'ordine decorativo dei lati dell'occhio. Per tale giunta si vide più proporzionata la fronte. L'alzamento del quadro dell'occhio obbligava a crescere l'altezza delle torri. E le sollevò di altret-

tanto spazio quanto si accresceva per quell'ordine di nicchie aggiunte. Il disegno conservato nell'Opera offre lo studio parziale dell'occhio di centro, del piano e del frontespizio sovrapposto. Fu giudicato fino ad ora uno studio del cinquecentista Ippolito Scalza, egregio architetto orvietano, scolaro di Michelangelo. Ma l'esame dei documenti che io ho potuto rinvenire induce a riferire il disegno al Federighi. Forse l'esecuzione fu variata in parte posteriormente, con danno maggiore che non avrebbe portato la stessa riproduzione del disegno che noi diamo sulla pergamena antica. Il p. Della Valle attribuisce la giunta allo Scalza dicendo di lui «che innalzò quel triangolo a parecchie braccia di più». Ma il disegno sta a provare la mano di un artista che comincia a sentire il rinascimento e lo introduce in un monumento di arte ogiva. Meglio assai si sarebbe provveduto, volendo, alle proporzioni dell' edificio col seguitare il concetto che si ebbe nel 1388 per le cuspidi laterali, operandosi il rialzamento, ma facendo a meno di una decorazione architettonica che è fuori di posto e priva di senso tanto simbolico quanto estetico. Simbolicamente gli apostoli entro le nicchie del quadro centrale possono sembrare un concetto inutile, perchè si ripete una rappresentazione che troveremo nel quadro a mosaico del portale di mezzo, quando parleremo dei mosaici. Esteticamente avrebbe dovuto trovare la corrispondenza non solo in un' architettura conforme alle nicchie dei profeti nei lati dell'occhio, ma nel piano di riposo dell' occhio stesso, che invece distacca, anzichè da un ordine di edicole di santi, dal piano della loggia o galleria. La parte ornamentale del rialzamento, modificata successivamente al Federighi, fu il primo guasto recato alla euritmia dello stile e al disegno del Maitani, e fu principio e incoraggiamento agli altri errori del cinquecento e seicento.

Tuttavia non si può negare che per il rialzamento del frontone non vi guadagnassero le proporzioni della facciata. Intorno alla distribuzione dei finimenti, dopo la modificazione fatta dal Federighi, giovi qui riferire l' esame che ne fece il chiaro ing. cav. Nardini-Despotti-Mospignotti in un suo scritto sulla facciata di Firenze, tuttochè il valente critico non avesse potuto conoscere allora la storia della costruzione che qui è data per la prima volta: «Stando alle deduzioni del contorno (dice il ch. scrittore) nel duomo di Orvieto la mossa della tricuspide finale incomincia ai tre quarti del lato del quadrato costrutto sulla larghezza totale della facciata: stando invece alla disposizione dei partiti interni, troviamo che la mossa iniziale delle cuspidi minori non giunge ai due terzi del lato anzidetto: ma dico male: essa discende quasi alla metà di lui: imperocchè non solo coteste cuspidi non sono chiuse alla base del proprio triangolo; non solo esse si prolungano giù fino all' incontro delle gallerie sottoposte; ma siccome queste gallerie per essere troncate nel loro corpo orizzontale dall'andamento verticale dei piloni fanno quasi corpo con le cuspidi stesse, così può dirsi che l'origine delle cuspidi minori è sulla cornice che separa la regione nella tricuspide inferiore da quella della tricuspide finale, cioè nella metà circa del quadrato costrutto sulla larghezza della facciata. Questo accorgimento, col quale per virtù di partiti interni si abbassa di tanto la nascita delle cuspidi laterali, comprende ognuno quale e quanta maggiore sveltezza conferisca alla cuspide centrale, la quale, se questo non fosse, per non restare soffocata e goffa fra quelle due, avrebbe dovuto imporsi e spingersi tanto più in alto con danno delle buone proporzioni generali e con tanta più discordia del retrostante edifizio » [1].

Nel novembre 1454 si fecero sollecitazioni per far condurre tutto il marmo che ancora bisognava da Carrara, e i travertini e le pietre rosse dalle pietrare orvietane. [2] Tutto il lavoro doveva essere disposto in ordine nell'inverno per poter mettere in opera il frontone nell'estate futura. Ai primi di gennaio 1455 erano compiuti i *targoni o nicchie di marmo* nei quali andavano le figure in pietra. [3] Il Federighi chiese l'approvazione per metter i targoni a posto a stagione buona. Una commissione di cittadini dava il suo parere. Nel giugno si trova memoria del lavoro di riempitura del muro con zoccoli di pietra. [3] Si attendevano pietre di marmo di Carrara per lavorarle in inverno. [5] Soffrirono ritardi per un sequestro ordinato da Tommaso di Gado creditore che era

[1] Nardini-Despotti-Mospignotti, *Il sistema tricuspidale e la facciata del duomo di Firenze;* Livorno, 1871.
[2] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 223.
[3] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 236.
[4] Arch. detto, Cam. 1449-1460.
[5] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 243.

dell'Opera. [1] Invece si operò una buona provvisione di pietre di macinello, arrivate in settembre per libbre 22,000. [2] Il muramento del frontone si compiva nel novembre 1455 e si coprì con tetto a decorrenti. [3] Lungo l'inverno si dovettero lavorare i marmi a colore: marmi bianchi, marmi neri e marmi rossi, dandosene ordinazione limitata, perchè si pativa difetto di danaro. [4] Marmi si chiesero a Siena e altrove anche nel maggio 1456. [5] In tenuta di Castel Porchiano si acquistarono venti pezzi per ducati nove di camera in oro. [6]

Nell'aprile 1456 sono nominate le cornici grandi di marmo per la *ghirlanda del frontone* [7]. Avverto che per frontone intendono non già il triangolo che ancora non era cominciato, ma la fronte dell'occhio, adoperando, direi quasi coi retori, il tutto per la parte. Anzi al triangolo meglio che dare il termine di frontone, come vedremo in seguito, si trova applicato il nome di *frontespizio*, e di frontespizio e di frontone indifferentemente. Le dette cornici furono lavorate in parte a Carrara, in parte a Corneto nel porto. I soprastanti e quei cittadini messi a consigliare intorno alle cose dell'Opera avvertirono che due nicchie da un lato e due dall'altro erano alquanto minori alle altre, e che le pietre rosse a modo di fregio sopra le nicchie non avevano le punte bene riunite fra loro colle nicchie stesse siccome nel mezzo della facciata, per una differenza di un dito e mezzo circa. Fu proposto di sospendere il lavoro fino a che non si vedesse se il difetto non fosse nella facciata o altrimenti. Maestro Giorgio di Niccola, uno dei detti cittadini, sorse a dire in quell'adunanza, che veramente quel difetto c'era; ma non così da portare a mancamento o futuro pericolo di detta opera, come cosa che era brutta sì a veder da vicino, ma da terra, a chi non lo avesse saputo, per la molta altezza, sfuggiva. Gli pareva che voler sospendere e ritardare i lavori per un difetto così piccolo sarebbe stato maggior danno assai, massime perchè nell'inverno a causa dei venti e delle pioggie non si avrebbe potuto lavorare. I soprastanti e i cittadini di quella commissione vollero recarsi sul luogo salendo fino a capo del ponte nell'alto della facciata e si accertarono della cosa. Poi tosto che furono discesi, non penarono ad approvare la proposta di maestro Giorgio. [8] Una statua di marmo grande era già fatta per essere collocata in uno dei tabernacoli o nicchie allora compiute. Si deliberò di metterla in un angolo della chiesa verso le camere dei canonici. La scolpì lo stesso Antonio Federighi capomaestro. [9] Già fin dall'anno 1445 un'altra statua di marmo era stata posta in alto, senza sia detto il luogo di sua destinazione. [10]

In su i primi dell'agosto la ghirlanda stava per terminarsi. Dietro alla ghirlanda dovevasi cominciare il *frontespizio:* dietro al frontespizio un andito. Incerti se costruire l'andito in piano o a scale, come gli altri, deliberarono che il frontespizio si dovesse fare a triangolo e con le scale dietro per maggiore fortezza, altrimenti si dubitava che il vento non facesse qualche *pregiudizio, e a tanta altezza non avesse anche a gettarlo a terra.* Vollero le scale a macinello e non di travertino, che dicevano non resistere al gelo. [11] Per deliberazione del 31 agosto 1456 furono ordinate con pettorale, piuttosto che di pietra, di ferro, come più bello senza costare di più [12]. Il frontespizio si piegasse a triangolo, e se non dovesse essere triangolo perfetto, non uscisse mai di triangolo oltre due piedi, perchè sarebbe stato più bello a vedere. [13] Ma non vi fu messo mano così presto.

Dopo un ricordo di due carrate di marmo di Carrara del peso di libre 10,640 portate nel 1457 da Corneto, [14] si hanno semplici accenni, nell'anno 1479, ad altri materiali che forse non servivano tutti per continuare la facciata, [15] o se preparati, non furono posti in opera; poichè nel 1513 troviamo scritto (come si vedrà) che il lavoro del frontespizio era rimasto sospeso per quarant'anni, nonostante il materiale già pronto.

[1] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 248 t.

[2] Arch. detto, Cam. 1449-1460; 1455, settembre 6.

[3] Arch. detto, Cam. 1449-1460; 1455, novembre 1.

[4] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 388 t.

[5] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 314 t, 315.

[6] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 315.

[7] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 388 t.

[8] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 323.

[9] Arch. detto, Rif. 1448-1457; 1457, giugno 3. c. 367 t.

[10] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 324 t; Cam. 1449-1460; 1456, settembre 11.

[11] Arch. detto, Cam. 1449-1460; 1445, gennaio 18.

[12] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 324 t.

[13] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 327.

[14] Arch. detto, Rif. 1448-1457, c. 324 t.

[15] Arch. detto, Cam. 1460-1469; 1468, settembre 3; Rif. 1458-1488; 1479, dicembre 5, c. 587 t.

Ai 31 ottobre 1490 fu ordinata la copertura delle quattro colonne e di tutto il quadro sopra alla facciata. [1] Ma nel 1506 questo lavoro era solamente cominciato nella prima colonna o pilastro. Per condurlo a compimento fu in tale anno revocato il diritto dell'Opera di scavare marmi nella tenuta di Parrano, come era solito per consuetudine antica, sulla proprietà dei conti di quel castello. Ser Tommaso ridetto ci dà la notizia come fu cominciato il frontespizio nel 1513 con queste parole: « Il frontespizio della facciata della chiesa di S. Maria d'Orvieto, cioè quello che sta sopra alla facciata, e incomincia sopra quello basso, fu cominciato a componare e mettere su oggi che fu venerdì a dì XIX del mese d'Agosto del MCCCCCXIII: dopo pranzo fu posta la prima pietra e in tal mattina vi fu cantata la messa dello Spirito Santo. Et era carmerlengo della Fabrica Placido di Oddo di Messer Romano ». Poco più oltre il diarista ne riparla così: « Il frontespizio di S. M. d'Orvieto, cioè quello di mezzo alla facciata e in cima, quale era basso, fu incominciato del M.CCCCC.XIII nell'ufficio del camerlengho della Fabrica, 3 anni continui, cioè dell'anno 1512, 1513 e 1514. Per ben che le pietre principali fossero già state [preparate] già più di 40 anni, niente di meno nel tempo del suo uffizio le fece mettere in opera e parte ne fece lavorare nel suo uffizio ». [2] Il diarista ha usato qui la indicazione del frontespizio di mezzo « quale era basso ». Premetto che nel suo voluminoso diario da me trascritto per intiero con paziente costanza di più anni, spesso è trascurata la lezione, la sintassi irregolare, oscuro il senso. Credo che qui con dire che « era basso » abbia voluto significare non una costruzione già in piedi, ma quel tipo che si sarebbe dovuto eseguire sopra disegni antichi; quel tipo che faceva apparire il frontespizio basso. Sospesane la esecuzione, ci si pensò sopra più di 40 anni prima di mettere in opera i materiali; finalmente trovate le giuste proporzioni mediante la giunta del frontone e la inclinazione del triangolo, e veduto che il frontespizio non era più basso, fu solennemente inaugurato lo innalzamento.

Non già che si fosse dovuto demolire un frontespizio che era basso per rifarlo più proporzionato, come si crederebbe da chi attribuisse l'elevazione del frontone allo Scalza in epoca ancora più tarda. I documenti gettano molta luce sulla grave questione, che non resta più offuscata da oscurità. Mentre i muratori edificavano, gli scalpellini scolpivano nel frontone, ripreso a lavorare nel 1514 [3], ma forse per poco, perchè nel 1520 l'Opera rinnovava consimile deliberazione di proseguirlo, ordinando che gli scarpellini non avessero mai a mancare. [4]

Nell'anno dopo furono obbligati a sospendere quello e altri lavori che si andavano facendo sotto la direzione di Michele di Giovanni di Michele detto il Sammicheli da Verona, capomaestro della Fabbrica, per le molte spese che in quel tempo sopravvennero, fra le quali il contributo di ottocento ducati d'oro all'opera di san Pietro di Roma per la quinta parte del castello della Sala, feudo della Fabbrica, e le spese sostenute in curia per la ricupera del castello di Benano legato dai Vitelleschi. [5] Di bel nuovo nell'anno 1530 si volle ordinata la prosecuzione: [6] e nel 1532 il frontespizio era finito, poichè trovo che vi si conficcavano sopra il fiorone e la croce. [7]

Finalmente, quanto ai pilastri, ecco quello che dice lo stesso ser Tommaso parlando del camarlingo Placido di Oddo nel 1514: « Anche fece rifare e innalzare quella colonna ovvero frontespizio di là verso l'ospitale, quale era basso ». Va inteso che quel pilastro mediano verso l'ospedale, di basso che era, fu sollevato coll'innalzamento del frontespizio. E seguitando allude a tutta la costruzione in alto: « E a dì XXVI del mese di maggio 1514 furono incominciate a tirare su in cima della chiesa quelle pietre di marmo grosse lavorate già longo tempo e incominciare à mettere in opera. E in tal dì ci fu cantato la messa dello Spirito Santo per memoria di tal cosa e a ciò che tale principio d'esse pietre principali andassero con salute e buono effetto ». Per il pilastro, ancora nel 1533

[1] Arch. detto, Rif. 1484-1525; 1490, ottobre 31, c. 212. Arch. detto, Rif. 1484-1527; 1506, luglio 4, c. 439, 440.

[2] Arch. del Comune d'Orvieto, Diario di Ser Tommaso di Silvestro *ad an.*

[3] Arch. dell'Opera Rif. 1484-1527; 1514, luglio 25, c. 507, t.

[4] Arch. detto, Rif. 1484-1527; 1520, febbraio 9, c. 527 t, 528; 1521, luglio 9, c. 581 t.

[5] Arch. detto, Rif. 1484-1527; 1521, agosto 7, c. 585.

[6] Arch. detto, Rif. 1527-1554; 1530, gennaio 21, c. 70.

[7] Arch. detto, Cam. 1530-1536; 1532, gennaio 21, c. 43.

attendeva a lavorarvi intorno e a finirlo un maestro Lorenzo scarpellino.[1] Venuto in qualche dubbiezza opinò di sentire il parere e il gusto dell'architetto Antonio da Sangallo, e la Fabbrica vi consentì prontamente. Nel 1536 maestro Lorenzo riceveva il pagamento per otto animali che vi aveva scolpiti per i gocciolatoi.[2] L'altro fu portato a fine nel 1569.[3] Rimanevano a fare i due altri; e per questi fu ordinato il marmo a Corneto nel detto anno.

Le statue dentro le nicchie del frontone prese a scolpirle Raffaello da Montelupo nel 1560[4]. Tre si condussero dal territorio di Civitella nel 1564, scolpite su disegno dello stesso Raffaello[5]. Una fu lavorata nel 1567 da Fabiano Toti di Orvieto[6]. Il quale condusse anche la sibilla libica nel 1578. Prima di metterla a posto, nel pilastro in basso sur un lato della chiesa, la collocò sopra una base di legno a vista del popolo, e ne raccolse giudizi come di opera riuscita bella a perfezione[7]. Per le altre statue fu provveduto nel 1569[8]. I fulmini nel secolo XVII percossero la facciata danneggiandone gravemente le opere. Nel 1619 una delle piramidi specialmente era offesa[9]. I geli dell'inverno produssero altri guasti[10]. Nel 1718 si vedevano ancora sopra il loggiato certe tettoie di piombo consumato e disuguale che erano già state messe per difenderlo dall'acqua. Furono tolti via i piombi, e in cambio messe tegole a lastre di pietra, che sollevarono un'infinità di censure e critiche nel pubblico[11].

Se non m'inganno, con questa nuova serie di documenti accennati è dato di poter per la prima volta giudicare con un concetto d'arte assai proprio ogni parte nella costruzione della facciata. Nessuno vorrà mettere in dubbio, che dove l'occhio riposa e la contemplazione è più cara, ivi domina una maggiore armonia di pensiero, come dalla base fino alla galleria. E tutto questo tratto fu eseguito dal Maitani. I piani superiori, tolto l'occhio che l'Orcagna non avrebbe osato certamente di alterare, subirono variazioni, le quali se, in parte, giovarono alla ascendenza delle masse e alle proporzioni generali della fronte, fecero sentire, quanto all'esecuzione, la differenza di un altro stile, dove la forma non si può dire che risponda perfettamente « alla intenzione dell'arte », come avrebbe detto il divino poeta.

LUIGI FUMI

[1] Arch. detto, Rif. 1527-1554; 1553, febbraio 26, c. 96 t.

[2] Arch. detto, Cam. 1530-1536, c. 43.

[3] Arch. detto, Rif. 1560-1571; 1569, settembre 17, c. 357.

[4] Arch. detto, Rif. 1560-1571; 1560, maggio 5, c. 17.

[5] Arch. detto, Rif. 1560-1571; 1564, marzo 82, c. 139 t.

[6] Arch. detto, Rif. 1560-1571; 1567, aprile 21, c. 26 8 t.

[7] Arch. detto, num. 4, c. 287.

[8] Arch. detto, num. 5, c. 174.

[9] Arch. detto, Rif. 1606-1630, c. 27 t.

[10] Arch. detto, Rif. 1680-1735, c. 235.

[11] Arch. detto, num. 1713, c. 45.

ERCOLE DE' ROBERTI



QUEST'ARTISTA si volge ora l'attenzione degli eruditi e degli amatori d'arte, che in lui vedono uno de' più completi rappresentanti della pittura ferrarese del secolo XV. Confuso sino a poco tempo fa con Ercole Grandi, solo ora mostra i suoi tratti caratteristici disegnati con sicurezza, e distinti da quelli del suo conterraneo. Mentre questi è attirato dalle geniali dolci idealità del cinquecento, quegli proclama le semplici, rudi e popolari verità del quattrocento. I due artisti tengono un'indole del tutto diversa, e personificano due generazioni artistiche che si succedettero l'una all'altra, due momenti storici differenti. Ercole Grandi rispecchia immagini serene, gioconde, quiete, poco svariate, con istile largo e con grande sentimento decorativo; Ercole de' Roberti traduce figure piene di movimento e di ardore drammatico, con approfondita ricerca, con tratti rigorosi, con modellatura solida e potente. Dalla scuola del Francia e del Costa apprende il Grandi la maniera soave e il colorito armonioso; dalla scuola padovana e da quella più diretta del Tura ritrae il Roberti la robusta tempra, la caratteristica foga e l'amore dell'antico. La fama del primo risuona nell'elegia latina di Daniello Fini, quella del secondo nella cronaca rimata di Giovanni Santi, padre di Raffaello.

I due artisti divennero una persona sola sin dal tempo del Vasari, e le loro ombre gloriose si confusero in una nelle pagine del biografo aretino, cui non fu dato sovente di sceverare il vero dal falso nel cumulo delle notizie raccolte. A Bologna, ove i due pittori avevano lasciate varie loro produzioni, erano stati chiamati col nome di *Ercole da Ferrara*, e furono presi quindi per un sol uomo dall'autore delle *Vite*. Sembra però che questi di frequente parlasse di Ercole Grandi, fondandosi sulle pitture del Roberti, tant'è vero che nel proemio della parte terza l'autore mette il nome di Ercole da Ferrara insieme con quello del Mantegna e con altri pittori la cui attività principalmente si svolse nel secolo XV. [1] Gli storiografi ferraresi furono trascinati dal Vasari in errore, cosicchè il Superbi non fa cenno che di Ercole della famiglia Grandi. [2] Il Baruffaldi poi arruffò maggiormente le notizie biografiche dei due artisti; [3] e solo il Barotti ebbe a considerare come più di un Ercole da Ferrara pittore dovesse essere vissuto, perchè un sol uomo avrebbe avuto una straordinaria longevità. [4] In seguito Cesare Cittadella segnalò il nome di Ercole Roberti fra gli

[1] VASARI, *Le Vite*, T. IV, p. 247-253; t. VII, p. 6. Ed. Le Monnier, Firenze.

[2] SUPERBI, *Apparato* ecc. Ferrara, MDCXX.

[3] BARUFFALDI, *Vite dei pittori e scultori ferraresi con annotazioni*. Ferrara, Taddei, 1844-46.

[4] BAROTTI, *Pitture e scolture di Ferrara* ecc.

artisti ferraresi del quattrocento, senza supporre che a lui si riferissero molte cose, dette a riguardo d'Ercole Grandi; [1] e nel secolo nostro, nè il Laderchi, [2] nè gli annotatori del Baruffaldi [3] si trattennero sulla questione, mentre il Gualandi, ripetendo le parole del Barotti, le additava degne delle ricerche degli studiosi. [4]

Bastava leggere il *Viridario*, poemetto pubblicato da Giovan Filoteo Achillini nel 1513 a Bologna, per essere persuasi che due furono gli artisti da lui detti *il doppio Ercole;* e così bastava scorrere il libro *Minervalia* del Bumaldo, per trovare entrambi i pittori indicati quali cittadini bolognesi.[5] Le parole del Bumaldo furono riprodotte dal Malvasia, [6] ma gli storici ferraresi sdegnati dello scrittore, il quale metteva in dubbio che uno dei due fosse quello stesso conosciuto volgarmente sotto il nome di Ercole da Ferrara, non attesero ad altro che a vociare dietro al rapitore della loro gloria municipale. Finalmente Luigi Napoleone Cittadella produsse documenti da cui apparve chiaramente che Ercole *seniore* aveva il cognome di Roberti, e tuttavia egli non seppe applicare la sua scoperta, [7] e lo chiamò Ercole de' Roberti Grandi, mentre l'artista si firmava nelle sue lettere semplicemente *hercules de Robertis,* e ne' documenti del tempo il suo cognome non è associato a quello dell'artista omonimo.[8] Gli storici della pittura videro più chiara la distinzione: il Crowe e il Cavalcaselle col fondamento dello studio dello stile avvicinarono il Roberti alla scuola del Mantegna e il Grandi a quella del Costa; [9] e il Morelli avvertì certa affinità de' caratteri di Ercole Roberti con le opere primitive di Giambellino, quali ad esempio la tavola del museo di Napoli, la *Pietà* di Brera e particolarmente i due quadri del museo Correr a Venezia. [10] Fritz Harck, nel darci un ampio catalogo delle opere del Roberti, accennò anche a certe attinenze di lui con Iacopo Bellini, quali emergono dalle opere dell'artista ferrarese col famoso libro di schizzi che di Iacopo si conserva a Londra nel museo nazionale. [11] E certo è che Iacopo Bellini, come abbiamo potuto dimostrare,[12] ebbe relazioni con gli Estensi, e lavorò a Ferrara. Prima che in questa città si facesse sentire l'influsso della scuola dello Squarcione, il padre dei fondatori della scuola veneta precorse a quella nello studio dell'antico e nella varietà della composizione. Se anche Ercole Roberti non trovò più Iacopo Bellini

[1] C. CITTADELLA, *Catalogo istorico de' Pittori e Scultori ferraresi e delle opere loro.* Tomo I, Ferrara, Pomatelli, 1782. Nel tomo IV, a pag. 310, lo stesso autore scrisse d'aver ottenuta una notizia da un amico erudito, tratta da luoghi autentici, in cui era parola di *Ercole figlio di Antonio Roberti della contrada di S. Croce*, vissuto nel secolo XV.

[2] Appendice alle memorie ferraresi del Frizzi.

[3] Essi riprodussero soltanto la notizia data da Cesare Cittadella, ma con data erronea.

[4] GUALANDI, *Memorie originali di Belle Arti.* Serie V, p. 204. Bologna, 1844.

[5] Io. ANT. BUMALDO, *Minervalia Bonon.* Bononiae, 1641. In esso leggesi: « 1470. Hercules unus, et alter pictores ambo Bononienses Cives, et in arte admirandi, cum à duriori antiquitate non parum recesserint, delicata effigiabant corpora, non agrestia, duravo, veluti Iapheto Sata, unde Achillinus in Viridario: *Il doppio Ercole, e seguon più gentili;* videatur Leander Alb. in descr. Ital. p. 186. et an Hercules dictus communiter de Ferraria fuerit unus ex istis duobus, nec ne, de qua re valde ambigo, etc. »

[6] MALVASIA, *Felsina pittrice.* P. I, p. 23.

[7] L. N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara.* Ferrara 1864. — Id., *Documenti ed illustrazioni.* Ferrara, 1868.

[8] Fra i molti documenti che noi qui produrremo, si trova sempre il pittore indicato *Ercule de Ruberti,* ed egli stesso si firma *hercules de robertis.* Il solo documento in cui al nome del Roberti si trovi associato l'altro di Grandi è del 1530, ed è citato da L. Napoleone Cittadella, nelle sue *Notizie,* a p. 589. In esso è parola di Girolamo *filius quondam magistri Erculis de rubertis alias de Grandis pictor et civis Ferrariae.* A questo documento, che abbiamo verificato, e che è autentico, possiamo contrapporne almeno cinquanta del tempo del pittore, in cui il nome di Grandi non si ritrova mai. Un'altra volta si ha notizia di Girolamo Grandi, dal libro di Francesco Alunno della *Fabbrica del Mondo* (Venezia, MDC, p. 121), ma non si trova aggiunto al suo cognome quello del Roberti. Dice l'Alunno: « a Ferrara visitai li duo Girolamo pittori, l'uno il Capri (*Carpi*) singularissimo et tanto imitatore del vero, quanto l'arte può essere della natura istessa, et l'altro de Grandi tanto eccellentissimo. » Il Passavant cita incisioni fatte su disegni di Girolamo Grandi.

[9] CROWE E CAVALCASELLE, *History of Painting in North Italy.* London, Murray, 1864.

[10] LERMOLIEFF, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* Bologna, Zanichelli, 1886.

[11] F. HARCK, *Die Freshen im Palazzo Schifanoia in Ferrara* (« Jahrbuch der königlich preuss. Kunstsammlungen. » 1884, Heft II).

[12] A. VENTURI, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara* (« Rivista storica italiana. » Anno I, fasc. 4. Torino, Bocca, 1884).

a Ferrara, vi dovette trovare le opere, e può supporsi che tra l'antico e il nuovo pittore della corte estense corressero relazioni, anche considerando come strettissime fossero a quel tempo le attinenze di Ferrara e Venezia. Quivi i familiari dei principi d'Este accedevano di continuo per acquistare vetri, droghe, profumi e merci levantine; i pittori per provvedersi di oro in foglie, di azzurro oltremare e di lacche. Ercole Roberti stesso, come diremo in seguito, si portò colà per ordine di Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara. Gli influssi però che si ritengono esercitati su Ercole Roberti, o dal sovrano Mantegna che a Mantova teneva il campo dell'arte, o da Iacopo Bellini, furono, a nostro avviso, inferiori e men diretti di quelli che produsse il primo degli artisti ferraresi, uscito dalla schiera volgare de' pittori del luogo con un piglio sicuro di caposcuola, Cosmè Tura. Ma proviamoci intanto ad esaminare l'opera di Ercole Roberti e ad esporne le notizie biografiche in gran parte nuove ed inedite, che abbiam potuto raccogliere, per meglio determinarne la personalità artistica.

Ercole de' Roberti nacque probabilmente tra il 1450 e il 1460, poichè nel 1491 egli stesso scrisse che il mezzo degli anni suoi se ne andava, ed appartiene quindi alla generazione pittorica che sussegue a quella dei pittori di Schifanoia. La prima memoria che si ha dall'artista è delli 3 febbraio 1479. [1] Si trovava in quel giorno col fratello Polidoro legnaiuolo a Ferrara, e allora i due fratelli fecero società con Giovanni di Giuliano di Piacenza orefice, il quale si obbligava a ridurre in foglie l'oro e l'argento per uso dei pittori, mentre essi davano a lui l'uso di metà della bottega, somministravano gli utensili necessari, fornivano per metà il capitale di metalli preziosi, e s'obbligavano a dividere poi per metà i guadagni loro col compagno. Nel documento, Ercole veniva detto figlio di mastro Antonio, il quale era portinaio del castello estense, non un pittore come altri ha supposto per equivoco. Ma la società non dovette durare gran fatto, poichè nel 1482 Ercole si trova a Bologna, e fa da compare a un Garganelli, nome che ci ricorda il proprietario d'un'antica cappella in S. Pietro, ove Ercole frescò con magistero le colossali pitture, ricordate anche da Leandro Alberti, [2] che rappresentavano la *Passione di Cristo.* Segate dal muro, nel tempo in cui si eresse la novella chiesa (1605), passarono nella casa del marchese Tanari, ove alcune di essé rimasero sino al principio del nostro secolo. E quattro furono donate circa nel 1820 all'accademia bolognese di belle arti, che le vide, per la incapacità di chi doveva trasporle su tela, distrutte e fra le macerie confuse. [3] Il Vasari, nel descriverle, adopera i migliori colori della sua tavolozza, rappresentandoci *il tumulto de' Giudei venuti a vedere il Messia in croce,* e pietose figure intorno alla croce che *scoppiano di dolore nel pianto.* E delicatamente ci addita «lo svenimento della Madonna, ch'è pietosissimo: ma molto più sono le Marie verso di lei, perchè si veggono tutte compassionevoli e nell'aspetto tanto piene di dolore, quanto appena è possibile immaginarsi, nel vedersi morte innanzi le più care cose che altri abbia.» E bene determina il Vasari la espressione drammatica della figura di Longino «a cavallo sopra una bestia secca, in iscorto, che ha rilievo grandissimo; e in lui si conosce la impietà nell'avere aperto il costato di Cristo, e la penitenza e conversione nel trovarsi ralluminato.» Il Vasari evidentemente fu sorpreso dalla varietà dei tipi che riscontrava nelle composizioni di Ercole, tanto che dopo avere accennato alla *diversità di teste meravigliosa,* aggiunge «nel che si vede che Ercole con grandissimo studio cercò di farle tanto differenti l'una dall'altra, che non somigliassino in cosa alcuna.»

Considerata la grande varietà, il biografo aretino ammira la potenza dell'artista nell'imitare il vero e gli effetti che ne trae. «Egli fece,» scrive, «in quell'opera un soldato a cavallo che, levate le gambe dinanzi in alto, viene in fuori di maniera che pare di rilievo: e perchè il vento fa piegare una bandiera che egli tiene in mano, per sostenerla fa una forza bellissima.» Al Vasari le pitture parvero non avere riscontro al suo tempo, per i bene intesi scorci, e per le movenze «le più naturali e proprie che altre figure che insino allora fussono state vedute.»

Dalla descrizione vasariana e da quella del Lamo [4] si comprende che in una parete laterale della cappella, quella di destra, si vedeva la *Crocifissione;* nell'altra dirimpetto, la *Morte di Maria,* e il ritratto del pittore stesso e del committente Domenico Garganelli. Nella volta stavano, entro

[1] Cfr. CITTADELLA, *Notizie.*

[2] Descr. Ital., p. 186.

[3] Cfr. GUALANDI, op. cit.

[4] LAMO, *Graticola,* p. 30 e segg.

otto scompartimenti, ritratti in iscorcio, i quattro Evangelisti e i quattro Dottori della chiesa; in altri campi minori, figure di Profeti; sulla porta della cappella, e dalla parte interna, forse nei pennacchi dell'arco, a grandezza metà del vero, l'*Annunciazione*. Il Lamo fa pensare anche che Francesco del Cossa avesse parte nel lavoro della cappella, e particolarmente nel dipinger la volta, poichè dopo avere accennato all'opera « *tuta dipinta di man del M.º derco da frara* » soggiunge « *Ebbe nome franc° Cossa da frara la invencione. E questa un ottofacio dove gli e li 4 Evangelista e li 4 dotori dela giesia acomodate a sedere.....* ». Queste parole di colore oscuro trovano uno schiarimento in quel passo del Vasari, in cui, discorrendo di Lorenzo Costa, lo indica quale autore di alcune figure eseguite nel cielo della cappella bellissima del gentiluomo Domenico Garganelli in San Piero a Bologna. Evidentemente da ciò si desume che la volta era stata dipinta da altro pittore, non da Ercole Roberti.

Oltre che dalle descrizioni del Vasari e del Lamo, possiamo farci una qualche idea dell'opera del nostro artista osservando un disegno di una parte di essa, conservato nel gabinetto delle stampe a Berlino e una copia antica in tela di un tratto della scena della *Crocifissione* posseduto dal signor J. P. Richter a Firenze. [1] Il disegno, di cui diamo qui una riproduzione (fig. 1), rappresenta la scena dello svenimento della Vergine, l'idea primitiva che in parte si ritrova sviluppata e determinata nella tela del Richter. L'Harck che indicò il disegno, come uno studio dell'affresco distrutto della cappella Garganelli, lo stimò ripassato da altra mano; ma è probabile che fosse invece tutto d'Ercole, e che questi si fosse provato e riprovato, forse con penne e con inchiostro diverso, a disegnare la scena dello svenimento della Vergine e i varii gruppi de' soldati attorno.

Un'altra opera lasciata da Ercole Roberti a Bologna è la predella d'altare, che vedevasi in San Giovanni in Monte, e che fu già ricordata dal Lamo e dal Vasari. La predella di Dresda è certamente una parte dell'opera stessa indicata da quegli scrittori. Il soggetto corrisponde appieno alle antiche descrizioni, e si sa da lettera del canonico Luigi Crespi che la predella, mercè sua, fu tolta dalla sagrestia di S. Giovanni in Monte e venduta nel 1749 ad Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia. [2] La provenienza è perciò assai chiara, e se rimanesse ancora ad alcuno il dubbio sulla identificazione, potrebbesi citare l'antica scritta *Ercole da Ferrara*, che si legge nel rovescio del disegno della galleria di Modena, e che riproduce con varianti parte di quel dipinto.

La predella era formata da tre tavole, due delle quali sono conservate nella galleria di Dresda, e rappresentano l'una *Gesù Cristo tradotto al Calvario*, l'altra *Cristo nell'orto e la sua cattura*. La terza tavola, secondo l'opinione del Morelli e d'altri, è quella stessa che si vede a Liverpool nella *Royal Institution*, rappresentante la *Pietà*, quale la descrisse il Lamo, e cioè la Madonna col Cristo morto sulle ginocchia (fig. 12). Sono composizioni piene di vita e di movimento. Bellissimo il gruppo del Cristo mansueto, con le mani giunte, trascinato con una corda attorcigliata al suo collo dagli armigeri; e tutto quell'affollarsi di ruvide teste minacciose fra le lancie, le alabarde e gli scudi; mentre l'altro gruppo delle Marie pietose, in atto di sostenere la vecchia madre del Redentore che si muove incerta, fra la turba di popolane e di bambini, forma un contrapposto di pietà e di amore (fig. 2). L'altra parte della predella, con figure che si rilevano sull'albore del cielo, è pure fantasticamente composta e fortemente animata (fig. 3). Ercole de' Roberti probabilmente nel dipingere la predella trasse pro degli studii fatti per le grandi composizioni dipinte ad affresco in San Piero. Confrontisi difatti l'apostolo che inseguito da un manigoldo si fugge, tanto nel disegno di Berlino come nella predella, e propriamente nella scena della cattura del Redentore; e così la donna che si trae dietro il fanciullo tanto nel disegno che nella predella stessa. E nel leggere la descrizione delle pitture della cappella Garganelli nel Vasari, là ove è detto del soldato, cui il vento fa piegare una bandiera che tiene in mano, e che per sostenerla fa una forza bellissima, ricorre subito alla mente il manigoldo, che con ambe le mani tiene il fusto della bandiera agitata al vento nella predella.

Tuttavia, se anche Ercole Roberti trasse partito di alcuni de' motivi meditati per le sue grandi composizioni, prima di dipingere la predella fece nuovi disegni e studii, mostrando, come dice il Vasari, che egli « si affaticava nelle cose dell'arte. »

[1] Il Gualandi parla di antiche copie delle pitture della cappella Garganelli, che furono trasportate da Bologna in Inghilterra. Una di queste copie è probabilmente quella tenuta dal signor Richter, che l'acquistò appunto in Inghilterra.

[2] Crespi, *Lettere pittoriche*.

Fra i disegni rimasti, meraviglioso per sicurezza di segno si è quello nella galleria degli Uffizi rappresentante il tratto della predella ov'è figurato il bacio di Giuda (fig. 4). Fu scoperto dall'Harck, che lo giudicò così magistrale e di un carattere così veneziano, da potersi ascrivere a Giambellino, se un confronto con la predella di Dresda non avesse dimostrato esser quello l'abbozzo di un gruppo principale di essa. L'Harck ritrovò nella stessa collezione degli Uffizi un altro disegno per la predella, ma di minore importanza, rappresentante una delle donne che segue il Cristo nella *via Crucis*, con un bambino per mano. Un terzo disegno, che, se non è opera genuina del maestro, pure fu tratto in antico da un disegno originale, si è quello citato della galleria Estense riproducente con molte varianti il tratto della predella, ove sono dipinti i ladroni, il Cireneo e i manigoldi che trascinano il Cristo. [1] Altri disegni, ma non originali, si trovano in Sassonia, nella collezione del principe Giorgio, e rappresentano Gesù nell'orto e il tradimento di Giuda. Infine un disegno del Cristo morto, quale si vede sulle ginocchia della Vergine, nella *Pietà* di Liverpool, è conservato dal Sig. von Beckerath di Berlino (fig. 5): è uno studio preso dal vero, da un cadavere.

Racconta il Vasari che Domenico Garganelli, padrone della cappella di San Piero, « per l'amore che portò a Ercole e per le lodi che sentì dare a quell'opera, finita che ella fu, gli donò mille lire di bolognini. » E dicono, soggiunge, « che Ercole mise nel lavoro di quest'opera dodici anni; sette in condurla a fresco, e cinque in ritoccarla a secco. » Ma il Vasari grandemente esagerò, tratto forse in errore dall'estrema diligenza del pittore; poichè nel 1486 questi aveva già fatto ritorno a Ferrara, donde più non si dipartì. Tuttavia, supposto anche che il Roberti lasciasse Ferrara sin dal 1480, non si può ritenere che nel frattempo che corre dall'una all'altra data, egli avesse potuto dedicarsi ad altre opere. Ed è quindi difficile il determinare in quale anno Ercole Roberti si recasse in Ungheria, secondo afferma un contemporaneo suo, Raffaele Maffei di Volterra, detto il Volterrano, che stampò la sua *Anthropologia* nel 1506, anno assai prossimo alla morte dell'artista. Ercole Roberti, dice il Volterrano, lasciò in Pannonia, ove fu trattenuto, qualche saggio dell'arte sua. [2] Forse Mattia Corvino, che schiuse i battenti delle porte del suo regno all'arte del Rinascimento italico, accolse il Roberti alla sua corte. E là fra le miniature dell'Attavante, le sculture di Benedetto da Maiano, i busti del Verrocchio, le tavole di Filippo Lippi fecero forse mostra di sè le animate figure di Ercole de' Roberti. Secondo quanto asserì il Thausing, a Pest si ritrova un disegno dalla tradizione attribuito ad Ercole, rappresentante un cavaliere veduto a tergo, e avente nel rovescio questa scritta: *1562. Diz soll gemalt haben erchol de ferrar, ist vor 100 ettlich Jaren Ein köstlicher maller gewest, hat die Capelle in San Piero gemacht so gestifft haben das geschledt der Gangan;* [3] e cioè: questa dicesi dipinta da Ercole di Ferrara: fu cento anni fa un valente pittore, fece la cappella in San Piero fondata dalla famiglia Garganelli. Così l'esistenza in antico del disegno a Budapest, ove risiedette Mattia Corvino, potrebbe anche sembrare una conferma dell'informazione del Volterrano. Ma per la mancanza di notizie più positive non è dato di risolvere la questione circa al tempo in cui il pittore soggiornò in Ungheria. È verosimile però che da Ferrara, più che da Bologna, al seguito di Ippolito I d'Este, arcivescovo di Strigonia, si recasse per breve tempo colà.

Nel 1486, come abbiamo detto, Ercole de' Roberti si condusse di nuovo a Ferrara, insieme con i suoi fratelli Pompeo e Polidoro, i quali, se si avesse a prestar fede a un documento, [4] erano

[1] A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*. Modena, Toschi, 1883.

[2] Il tratto dell'*Anthropologia* di Raffaele Maffei, relativo a pittori, fu riprodotto nell'opera del Müntz, *Les arts à la cour des Papes*.

[3] Cfr. op. cit. dell'Harck.

[4] Archivio di Stato in Modena. — *Memoriale*, 1487-1507, segnato LLL, a c. 6:

« Marti adj VI. de febraro 1487.

« Ill.mo n.ro S. per Conto de intra et a spesa al Capitolo de li denari dona e Remisi de le proprie Intrade de dare adj Soprascripto L. Centovintocto de m. a quatrini, che per Sua S. se fano buoni a m.ro herculo pompeio et polidoro fratelli di ruberti depincturi il quale il prefato n.ro S. li dona, Et per li dicti herculo e fratellj se fano boni ad Ambroso orlando et Antonio fran.co di Sardi Compagni Superiurj ale gabelle grande de piaza per conto de lanno 1486 proximo passato per nome de Romano palmiero nodaro al R.ro de dicte gabelle per altritanti che deto Romano li ha facto buonj ali dicti fratellj per una sua gabella de acquisto come a libro de R.ro de dicte gabelle 1486 a c. 141 et 142. Et questo per vigore de uno M.to del prelibato nro. S. signor de man proprie de la Ex.tia de M.o R.to in Registro de La camera de lanno presente a c. 9. Et come et appresso boll. del dicto Romano Settoscripto in bone forme posto

pure pittori, mentre per altre carte ci consta che l'ultimo di essi era legnaiuolo, [1] e che il primo non fu più distinto col nome di pittore, ma che l'uno e l'altro furono pure salariati della corte estense [2]. Secondo il Vasari, Ercole si partì da Bologna, appena ebbe finita l'opera sua in San Piero, sdegnato pel furto fattogli di cartoni; e seco si condusse il Duca Tagliapietra assai rinomato, che aveva ornato l'entrata della cappella Garganelli. « A l' intrar dentro de dita Capela » scrive il Lamo, « in el basamento e fato di marmori certi fogliami antichi dove è una foglia maestra che si iudicha che sia de valentissimo squltor antico, ed è moderno, nominato il ducha. » Lo Zani suppose che il Duca tagliapietra fosse Iacopo, detto il Duca modenese, e ne cavò il capostipite dei tagliapietra trevisani. Ma lasciando i fantastici alberi genealogici dello Zani, innanzi tutto quali



Fig. 1. — DISEGNO DELLA CROCIFI

(Gabinetto delle stampe

in filza E posto che li dicti Superiurj debeano havere per conto de dicto loro off. videlicet L. CXXIIJ. s. - d.

« Ill.mo n. S. in libro a c. 35. 10 et a spexa a c. 74.

« Ambroso orlando e cumpagno Superiurj in libro a c. 16. 1486. »

[1] Arch. sudd. *Memoriale della Camera ducale di Ferrara*, 1488-1507, a c. 72: « a Polidoro di ruberti lignarolo.... (1488, 16 mazo). » — E nel *Zornale de Intra et Ussita*, 1488-93, sotto la data 1490 (XXVI de marzo), a c. 58 v: « A Polidoro de ruberti lignarolo. » — V. anche *Zornale de Intra et Usita tenuto per francesco capelino*, 1489 e segg., a c. 58 v., 59 v., 61.

[2] I tre fratelli però dovettero serbare rapporti strettissimi. Nel giornale citato 1488-93, leggesi a c. 61: « a Polidoro de Ruberti L. 81. s. VII. d. 3 portoli contanti m. Erchules suo fratello ». E in una *nota di salariati* del *Memoriale* 1494-1512, S. S. S., a c. 181, si legge: « m.ro hercule di Ruberti depinctore et fratellj L. 24. 3. 8 ». E a c. 160 dello stesso Memoriale: « m.ro hercule di ruberti per pompeo suo fratello — L. 0.10.0 ».



ONE DI ERCOLE DE' ROBERTI
(museo di Berlino)

prove si hanno che con quel soprannome si distinguesse Iacopo Foscardi, tagliapietra modenese? I documenti poi provano che certo *m.° Domenico dito ducha tagliapietra* era nel 1481 a Ferrara. [1] È probabile che egli fosse Domenico *de Frisone* o *Frisoni*, l'unico tagliapietra di nome Domenico che in quell'anno si trovi nella schiera de' tagliapietra ferraresi. Il Cittadella ne trovò notizie sotto alle date 1474, 1479 e 1482, [2] noi nel 1477, e dal 1480 al 1482. [3] Forse in quell'anno lasciò Ferrara per andarsene a Bologna; ma le finestre della Corte del Castello di Ferrara, a lui attribuite dal Vasari, furono opera di Antonio di Gregorio tagliapietra, semprechè le finestre, a cui il Vasari si riferisce, siano quelle bifore che si vedono nel cortile ducale, prossime alla così detta chiesa nuova, e chè portano l'anello col diamante, divisa di Ercole I d'Este.

A Ferrara, Ercole de' Roberti nel 1486 dipinse un quadretto per Eleonora d'Aragona [4] e un altro pel

[1] Arch. sudd. — *Memoriale de la monecione*, 1481, segnato I, a c. 9 v. (3 aprile). — *Conto generale*, 1481, e e e, a c. 166.

[2] Cfr. *Documenti* del Cittadella, op. cit.

[3] Arch. sudd. — *Zornale de Usita*, a. a. a., a c. 24 v. — *Conto generale*, e e e, a c. 146. — *Libro de debituri et Crededuri dela Monecion*, 1477-83, a c. 172. — *Conto generale*, 1482, FFF, a c. 183.

[4] Arch. sudd. — *Registro di spese di Eleonora d'Aragona*, 1485-91, a c. 50: 1486. « Ill.ma madama Lionora da Ragona. d. de ferrara de dare.....

« E adi dito (20 di otobre) L. cinque s. sedese de m. per sua S. a m.o ercule depintore contanti per comprare fornimenti di argento per fornire un quadreto de sua S. — L. 5. s. 16. d. »

a c. 49:

« E adi dito (21 de agosto) L. tre de m. per sua S. a m.ro Erchules de Ru-

cardinale Ippolito I d'Este, arcivescovo di Strigonia, che s'apprestava a partire per l'Ungheria. [1] Oltre al pagamento dei dipinti, ricevette il dono di damasco nero, [2] e, nell'anno seguente, il condono della imposta di gabella per un acquisto fatto da lui e da' suoi fratelli. [3] Nel 1487, egli è inscritto fra i salariati della corte, e riceve lire 240 marchesine all'anno, salario vistoso, uguale a quello percepito dai fattori generali del duca e dai capitani dei più importanti castelli. Egli sostituì Cosmè Tura, già vecchio e infermiccio, e fu sin dal giorno della sua entrata in corte il pittore ufficiale e prediletto degli Estensi. Al di fuori della corte, non intraprese lungo il periodo 1486-96, secondo quanto si sa per documenti, che nel 1494 la dipintura di una tavola d'altare esprimente l'*Annun-*



Fig. 4. — DISEGNO DEL « BACIO DI GIUDA »

(Galleria degli Uffizi in Firenze)

ciazione di Maria per la chiesa di Santo Spirito, con una cimasa rappresentante Dio Padre, e una predella recante l'istoria della *Natività*, della *Adorazione dei magi* e della *Presentazione al tempio*, separate tra loro da due pilastrini recanti le effigie de' quattro santi. [1] Gliene diede commissione

berti depintore contanti per comprare 1/4 de azuro oltramarino per depingere uno suo quadreto L. 3. s. d. »

[1] Arch. sudd. — *Libro del Card. Ippolito I*, 1487, a c. XL:

« E adi xxviij ditto (*maggio*) L. octo m. per la sig. sua a Nicolo dala farina banchiero per tanti che luj ha pagati contanti a m° hercule di roberti depintore per oro et factura de uno quadretto deligno per landata de sua sig. in ongaria al m.'' c. 25. e questo da luj a c. 41. — duc. L. viij. s. d. »

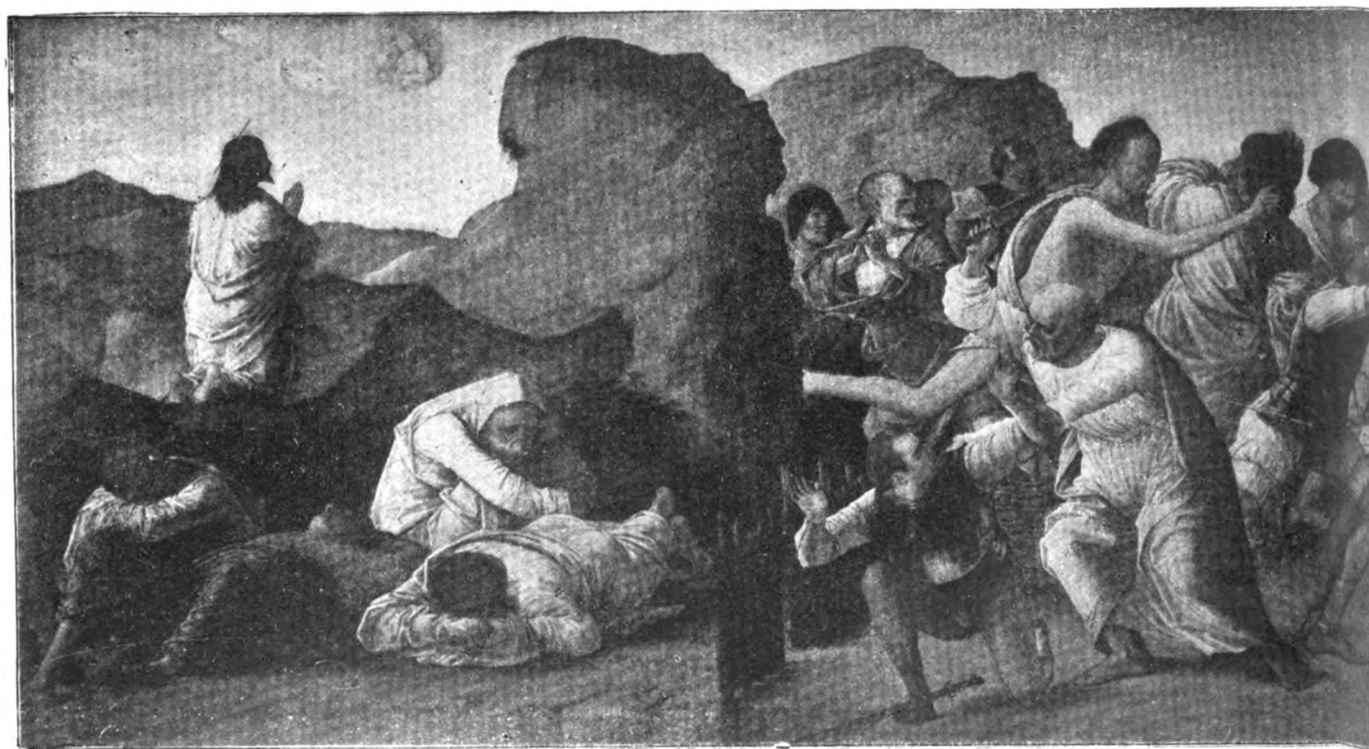
[2] Arch. sudd. — *Registro di spese di Eleonora tenuto da Gerolamo di vicenti*, 1478-1487: a c. 17, 1486.

« E adi 13 de otobre L. nove s. sei d. viij m. per lo pretio de brage doa e un terligo de dalmasco negro a raxon da L. quatro m. il braccio e per soa S. a m° ercullo de ruberti depintore de comisione del fra fatore del Sp.'' brandelixe de troti et meso de soa S. L. 9. s. 6. d. 8. »

[3] Vedi doc. 4 a pagina antecendente.

[4] Cfr. Cittadella, *Documenti* ecc.





PARTI DELLA PREDELLA DI S. (

(R. Galleria d. Dresd





S. GIOVANNI IN MONTE

resda)

Clara, vedova di Francesco Clavett o Clavee di Valenza. Sul disegno di lui, Bernardino di Venezia intagliatore scolpì gli ornamenti della tavola; ma questa rimase di certo incompiuta, poichè, morto il Roberti, la vedova s'accordò col pittore e miniatore Francesco de' Maineri di Parma, che vi mise mano, e lasciò pure interrotta l'opera. [1]

Se, per via di documenti, non conosciamo che il nostro pittore attendesse ad altro dipinto fuori della corte, può tuttavia supporsi che, nei primi tempi in cui si ritrovò a Ferrara, dipingesse la grande pala d'altare, opera d'ingegno già maturo, per la chiesa di Santa Maria in Porto di Ravenna, ora esistente nella galleria di Brera in Milano. *L'Archivio storico dell'Arte* ha già pubblicato una

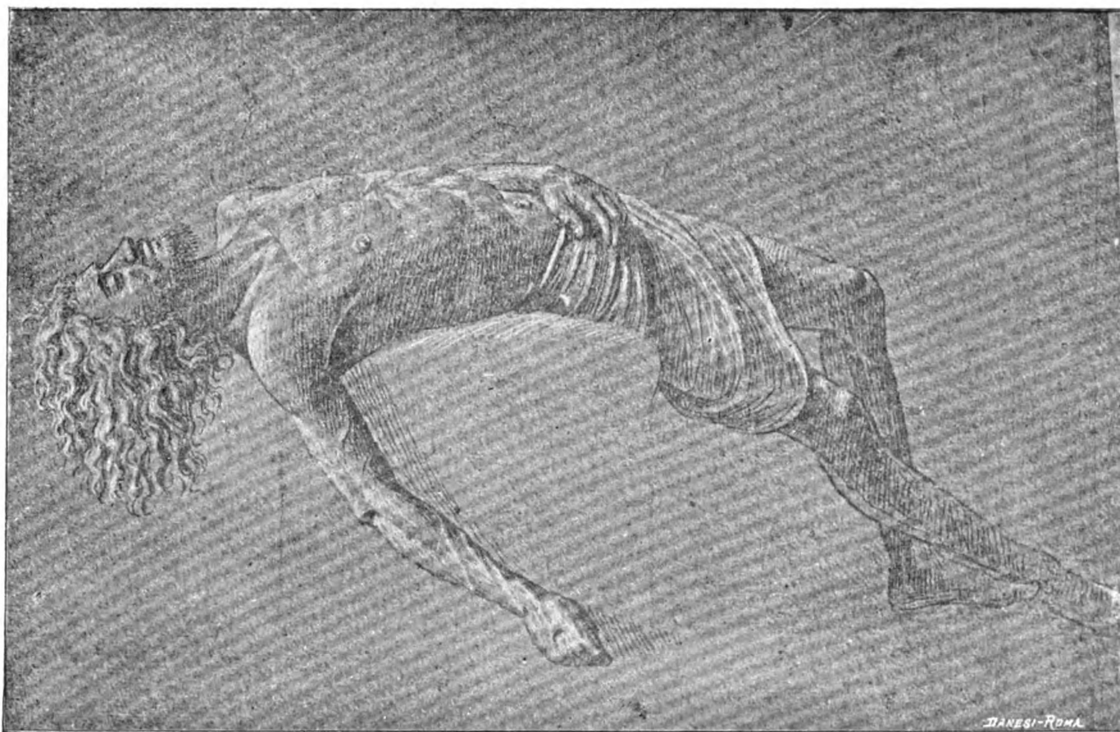


Fig. 5. — DISEGNO PER LA « PIETÀ » DI S. GIOVANNI IN MONTE
(Collezione von Beckerath a Berlino)

riproduzione dell'ancona,[2] tanto che siamo dispensati dal descriverla, come già facemmo nell'*Annuario dei Musei Prussiani*, allorchè riuscimmo a determinarla come la più grand'opera conservata sin qui di Ercole Roberti, e a distruggere la erronea attribuzione di essa a Stefano da Ferrara. [3] È dall'esame di quell'ancona che risulta l'attinenza di Ercole con Cosmè Tura, per l'evidente riscontro nella composizione col capolavoro di Cosmè, vanto della R. Galleria di Berlino, esistente in antico nella chiesa di S. Giovanni Battista de' canonici lateranensi in Ferrara. Somiglianza già notata dal riformatore delle *Vite* del Baruffaldi, sì per la disposizione delle figure, che per la costruzione del trono e la profusione in esso di bassorilievi, di metalli, di finissimi marmi.

La base del trono presenta in tre bassorilievi a monocromato l'*Adorazione dei re magi, Gesù*

[1] Campori, *I pittori degli Estensi* (« Atti e mem. della Deput. di Storia P. per le prov. modenesi »), doc. XVII.

[2] V. nel fasc. II, pag. 66, l'articolo di G. Frizzoni.

[3] A. Venturi, *Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst* (« Jahrbuch der königlich preuss. Kunstsammlungen, » 1887, Heft. II u. III).

presentato al tempio e la *Strage degl'innocenti.* Notevole è il trono della Vergine nella *Adorazione* con piedistallo ornato alla romana, e coperto da rami intrecciati; e così pure notevole è la ripetizione del cavallo visto di scorcio, quale si scorge nella predella. Le vesti delle figure mostrano una gran piega angolosa sotto alla rotula del ginocchio, e due altre pieghe sopra ai piedi. Di uno dei bassorilievi vedesi il disegno al Louvre, nella collezione His de la Salle, ed è uno de' più finiti e mirabili disegni del maestro (fig. 6). La correzione dell'errore già inveterato che attribuiva al preteso Stefano

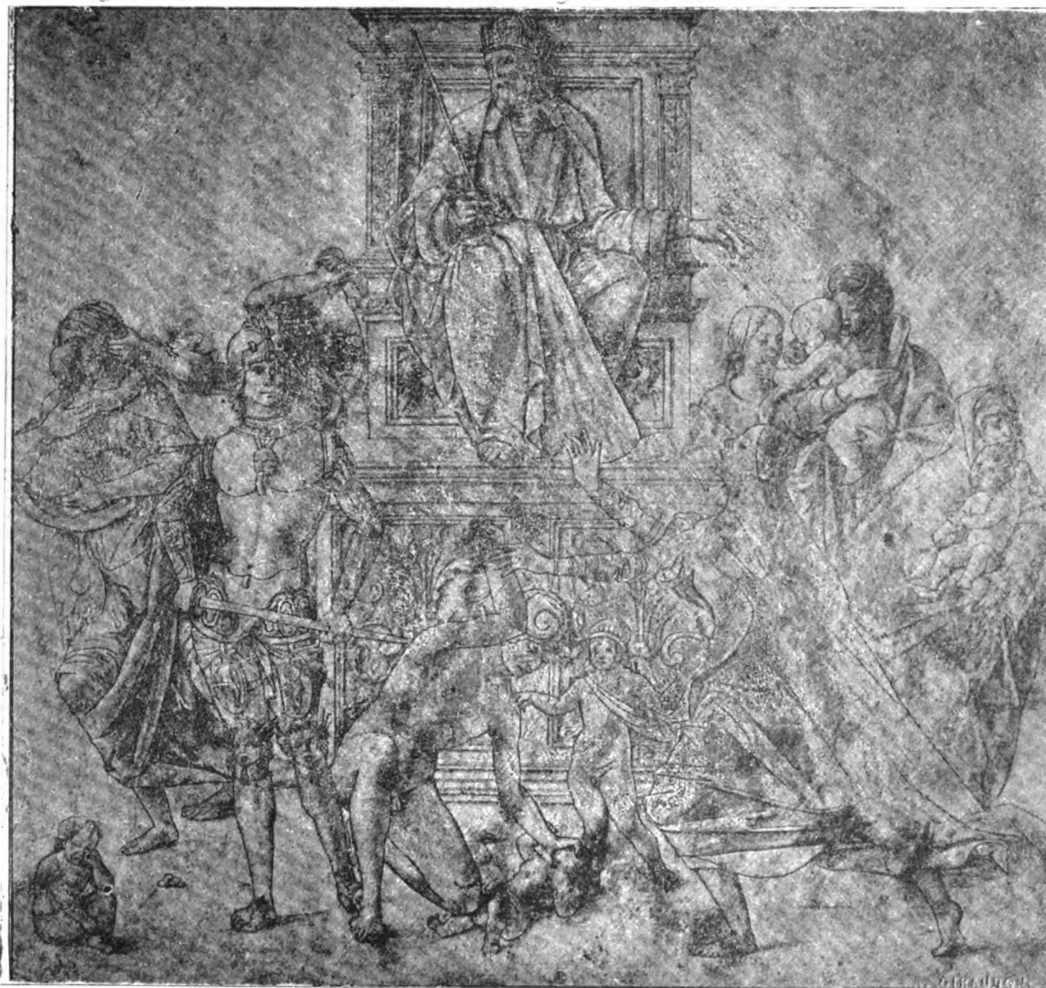


Fig. 6. — DISEGNO PER LA « STRAGE DEGLI INNOCENTI ».
(Museo del Louvre a Parigi).

da Ferrara l'opera di Ercole de' Roberti, valse a farne un'altra all'attribuzione del quadro rappresentante *San Giovanni Battista* già esistente nella collezione Galeazzo Dondi-Orologio a Padova, ed ora nel museo di Berlino (fig. 7). La natura cosmesca del pittore si rivela ugualmente e identicamente sì nell'uno che nell'altro quadro,. e nel *San Giovanni,* come nel quadro di Brera, vedesi lo stesso fondo con una città in riva al mare, il quale forma un'insenatura alla base di azzurre colline.

Un'altra particolarità che non può sfuggire all'osservatore, e che dimostra il *S. Giovanni Bat-*

tista quale opera di Ercole Roberti, si è il disegno delle mani; tale è in esso come nei segni rapidi della *Cattura del Cristo* alla galleria degli Uffizi.

Nei primi anni che Ercole Roberti si trovava alla corte ferrarese, il suo nome non si trova così di frequente, come in seguito. Lo ritroviamo nel 1488, alli 27 di giugno, ricevere dodici braccia di zetanino raso, in grazioso dono, e con la facoltà di sceglierlo di qualunque colore, a suo piacimento, eccetto che purpureo. [1] Nel 1489 attendeva a dipingere, nel fabbricato del giardino della duchessa Eleonora, un camerino, ove soleva stare Alfonso d'Este. [2] La duchessa mandò, l'anno medesimo, il pittore a Venezia, affinchè comprasse oro per dorare forzieri d'Isabella, sua figlia, che si apparecchiava a divenire la sposa del marchese Francesco II Gonzaga. Non conviene ritenere, come fu supposto sulla base di altro documento già da noi pubblicato, [3] e relativo a quell'escursione di Ercole, che il pittore a quel tempo si trovasse a Venezia intento a dipingere, e che allora egli risentisse l'influsso dei Bellini. Tale influsso non poteva esercitarsi allora che il pittore era già arrivato al punto della evoluzione in cui le forze, più che assimilare, si manifestano in tutto il loro rigoglio.

Nel 1490 avvennero le nozze della bella principessa Isabella d'Este, ed Ercole Roberti fu l'anima delle feste. Tutta la corte, tutta Ferrara rigurgitava di principi, di cavalieri, di ambasciatori; e la giovane sposa passava per le vie sul carro trionfale, a lei donato dal padre, messo a oro, foderato di panno d'oro. Anche prima delle nozze, continuo era l'affaccendarsi degli artisti di corte per fornire di ornamenti il corredo della novella sposa; e ben tredici forzieri le dipinse Ercole Roberti, usando all'uopo undicimila foglie d'oro, azzurro, lacche e colori diversi. [4] Diresse ad un tempo la costruzione e l'ornato del letto nuziale, e seguì col corteo la principessa a Mantova, ove essa entrò sul carro trionfale, che già le aveva servito a Ferrara, col seguito del duca e della duchessa, suoi genitori; di Sigismondo, Alfonso ed Alberto d'Este; della duchessa di Urbino, di Borso da Correggio e di cento

[1] Arch. di Stato in Modena. — *Mandati*, 1487-88 (26), a c. 47:

« Man.ᵗᵒ Ill.ᵐⁱ etc. Vos Sp.ᵗᵉˢ Galeaz trotte m. Camerarie eius: dari faciatis m.ʳᵒ herculi de Robertis pictori brachia duodecim Citanini rasi Cuiusvis coloris excepto purpureo. et Jacopo Vendegino Unam diploidem de fustagno: q. omnia bona eisdem, sua Cel.ᵈᵒ, liberaliter, et gratioso donat. et portari faciatis ad Expensam eius Ex.ᵗⁱᵉ

« Leo: R.ᵗᵉ de man.ᵗᵒ Scripsit 27 Junij 1488. »

[2] Arch. sudd. — *Registro di Eleonora*, 1485-91, a c. 170 v: 1489. « E adì dito 4 (de aprille) Lir trenta de m. per sua S. a m.ᵒ Erchule depintore contanti per avere depinto uno chamarino de sua S. — L. 30. s. d. »

E nel *Memoriale de monecione*, 1489, R. a c. 46: « Spexa del zardino de madama de dare adi dicto (ult.ᵒ dic.) in doe fenestre del zardino et in lo camarino che dipinse m.ᵒ ercules et dove sta don Alfonso zoe in la camera e guarda Camara..... »

[3] A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*. Modena, Toschi, 1883.

[4] Arch. sudd. — *Conto generale* o. o. o, 1490, a c. 88: « Spese per M.ª Isabella a adi dicto (9 Febb.) a mᵒ hercule depintore contanti per comprare peze 200 doro per dorare pumi 4. da sparaviero da leto per la prefata M.ª Isabella...... »

E a c. 89:

« E adi XV dicto (Aprille) L. tresentosetantotto m. per la sua S. a m.ᵒ hercule depintore per lo pretio de 11000. peze de oro in ragione de duc. 10 el miaro et de Azuro Lacha et altri colorj havuti da luj per forcierj 13. et charro triumphale de la prefata M.ª Isabella.... »

E a c. 94: « Spese per M.ª Beatrise.

« E adi dito (X Magio) L. 33 s. 18 m. per la sua S. a M.ᵒ hercule depintore contanti per comprar zessi tella legni ed altre cose et per comprare peze 900. doro per lavorierj se fano per la prefata ducessa Come al zornale ooo de Usita..... »

E a c. 96: « .... A hercule depintore e Bernardino da V.ª intagliator per lavori fanno per la prefata L. 41. s. 15. »

E a c. 97: « .... Allo stesso L. 54 s. 16 m. per sua S. e per azuro oltramarino per conto de li lavori fa per la prefata..... »

E a c. 98: « ... allo stesso per conto de li forcieri et altri lavorieri per la p.ᵗᵃ ducessa. L. xi. s. xv. »

Ibid.: « .... allo stesso per racconciare cinque forzieri della d.ᵃ che si guastarono. »

E nel libro *Mandati*, 1490 (29):

« Vuj Spectabili generali factori del n.ʳᵒ Ill.ᵐᵒ S. fadi dare o pagare a Maistro Hercule di Roberti depintore L. tresento setantaotto de m. per Lo pretio de peze undesmilia doro in peze in caxone de ducati diese doro el miaro et azuro e Lacha et altri colori per ducati diese havuto da lui per Li 13. forcieri dorati et Caro Triumphale de la Ill.ᵐᵃ Madama Marchesana L. ccclxxviij s.-Francesco de Benvenuto Scripsit adi 20 de marzo 1490. »

(Segue il mandato)

E nel *Zornalle de Ussita* etc., 1489, a c. 24: « (xvi de dexembre) a m.ᵒ Erchules de ruberti depintori duc. Cento vinted.ᵉ in oro de V.ᵃ... per tanti diti Saracini (aless.ᵒ Saracini e comp. mercanti) ano pagato adi pasati contanti in V.ᵃ a dito m.ᵒ Erchules per cumprare oro per dorare forcierj de la Ill.ᵐᵃ m.ᵃ Ixabella. »

altri principi e gentiluomini. Tornò il pittore in fretta a Ferrara, non sentendosi bene in salute [1] e sottraendosi alle voglie artistiche di Isabella d'Este.

Nel 1491 Ercole de' Roberti non era ancora del tutto pagato de' suoi lavori, e fu allora che dettò la lettera commovente, di cui diamo qui una riproduzione. [2]

1 Vedi CAMPORI, op. cit.

2 Illustrissime & Excellentissime princeps domine et dux mi etc. Perche uostra excellentia forsi crede che sia richo, et che habbia qualche faculta: essendo tuto lo opposito ue dico che sum pouero homo, et altro non nho se non le braza, e quella pocha de uertu me ha dato dio. cum la quale bisogna proueda al uiuer mio e de la mia dona e fioli, oltra che uoria pur fare qualche dota ala uechieza, sino che sunto apto a portar il pexo: Et a questo fine me sum conzato cum uostra excellentia per seruir quella et lauorar sempre como ho facto e faro fin che uiuro. Di che ui prego Intendiatj il facto mio et sel mio pensiero mi succedera, poi iudicara uostra Signoria segondo il parer suo.

Signor doppo che sum stato cum uostra Signoria che non ne molti anni como sapetj mi auanza in camara per resto, lire 567 marchesine non so se posso io che non nho couelle far quello che seria el mio desiderio et che e necessario che faci: non pigliando da voi se non quanto di zorno in zorno quasi possi uiuere costumatamente: unde unico Signor mio Supplico uostra Excellentia quella uogli un pocho por mente al facto mio, et considerar la faculta et capital de la mia virtu, cum la quale e necessario che mi proueda ut supra: et chel mezzo degli anni mei se ne ua, et non nho altro principio ni inuiamento se non lo apozo e speranza de Vostra signoria cum cuj mi auanza de quei denari: et non li posso auere ni speranza de auerli mi uien dato: Poi uostra excellentia se dignara far prouisione al facto mio, e talo che ogni pensiero affanno e fastidio lo caro in uostra Signoria ali pedi de la quale sempre me ricomando. 19 marcij 1491.

Excellentie vestre Seruitor hercules de robertis pictor

(*foris*) Illmo et Exmo duci ferr.
dno. suo sing. — M° Hercule.

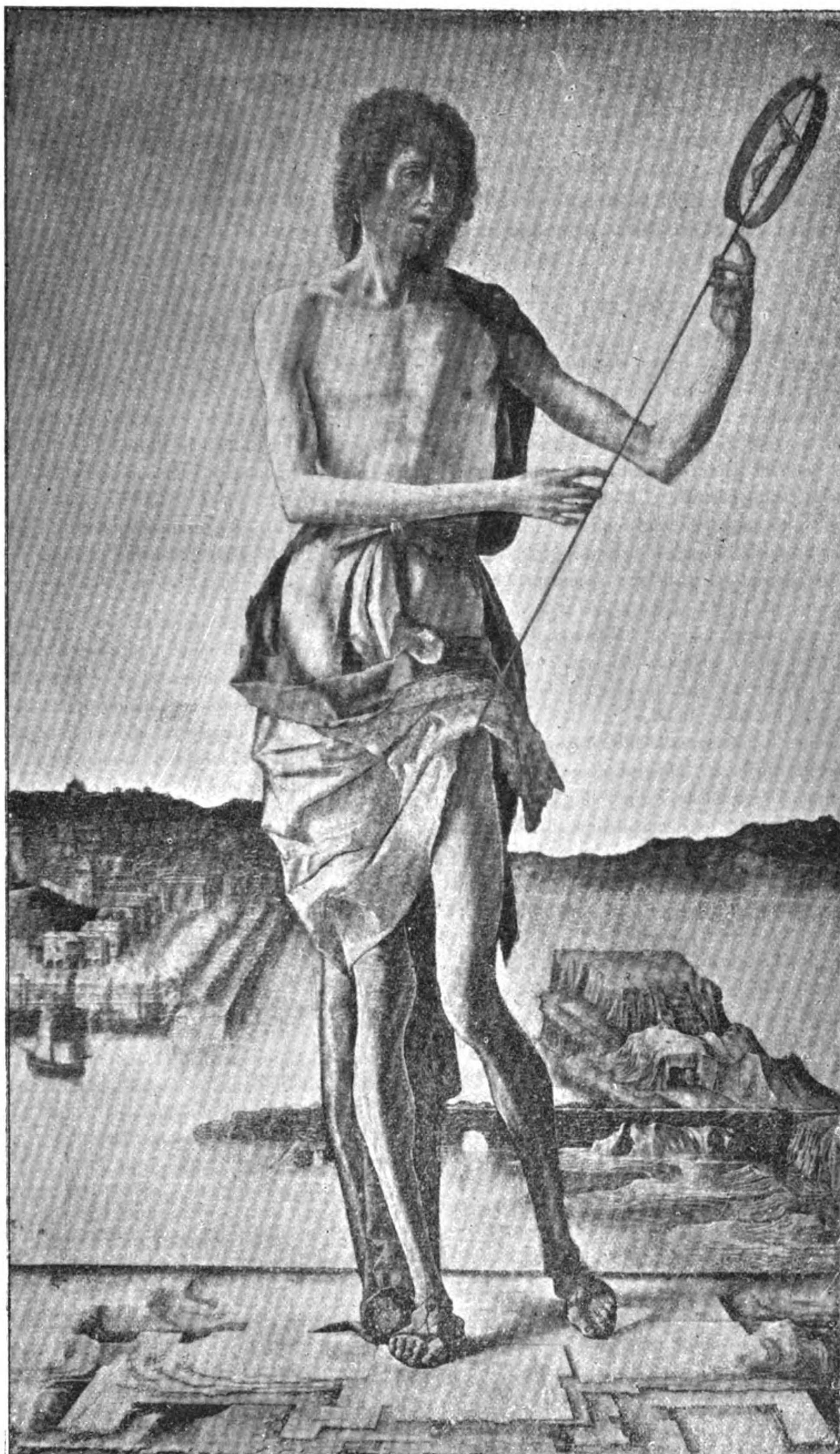


Fig. 7. — SAN GIOVANNI BATTISTA

(Dipinto di Ercole de' Roberti nel museo di Berlino)

Intanto Ercole Roberti continuava a dirigere l'opera di diversi pittori ad abbellimento degli edifici del giardino della duchessa Eleonora, ed anche ornò l'immagine di Maria Vergine dipinta in un pilastro appresso le gabelle maggiori di piazza a Ferrara, per ordine della duchessa medesima! Nel giardino, [1] dal marzo all'agosto del 1492, lavorò per l'oratorio grande; e così pure nella camera, nell'anticamera e nel camerino della *lozeta* secreta. Indorò rosoni, dipinse stemmi e una *guglia posta in suxo el cantone de la sala grande* [2].

Verso la fine del 1492, il nostro artista accompagnò don Alfonso, che fu poi il duca Alfonso I, nel suo viaggio a Roma, ove andò a presentare omaggio al novello papa Alessandro VI,

[1] Arch. sudd. — *Mandati*, 1491 (30), a c. 162:

« Elionora Ducissa

« Mandato Ill.me Ex.me D. nre. D. Elionore de aragonia ducisse ferr. etc. Vos factor generalis eius dari faciatis magistro herculi de robertis pictori petias quingintas auri causa ornandi Imaginem gloriosissime Virginis marie apud gabellas maiores ferrariae: quem eidem ymagini eius Cel.do donat et dari Jubet et portabitur ad expensam que quinginte petie auri sunt pretij librarum quindecim et s. quindecim m.

« Leonellus Recepta Scripsit xxx december 1491. »

E nel *Memoriale*, 1493, R.R.R., a c. 129 v:

« ... la quale botega sua Ex.a ha facto buttare zoso per fare il Pilastro ala madonna che e de co de la loza da le Gabelle grande de piaza in la festa de la rexuretione del n. s. de lanno 1492. »

[2] Arch. sudd. — *Memorialle* 1492 *dela monecione* a c. viiij: « adi IIIJ aprile ma Ercules depintore de dare adi soprascripto L. quindexe m. per lui faciano boni ala camera ducale per tantj che insino adi 17 Marҫo per conto de dipinzere lo oratorio de madama in lo zardino come al zor.le qqq de Ussita a c. 10 e posto che dicta Camara deba avere — L. XV. s. d. — ma Ercules depintore in l.o a c. 60. — Camara ducale in l.o a c. 66. »

A c. XIJ: adi 28 aprile.

« m. Ercules dipintore de dare adi dicto L. quaranta de m. per tanti faciano bonj per luj a la Camara ducale per altri tanti che insino adi 5 aprile la ge pago contanti per conto de fare dipinzere e sbianchexare a tute soe spexe in lo oratorio et in le stancie appresso dicto oratorio in lo zardino de madama Come al zornale qqq. de la Camara a c. 13 e posto che dicta Camara debia Avere videlicet — L. XL. s. - d.

« ma Ercules depintore in libro a c. 60
« Camara ducale in libro a c. 67. »

A c. 12: adi XXVIIJ aprile 1492.

« ma Ercules depintore de dare adi dicto L. octanta de m. per tanti faciano bonj per luj ala Camara ducale per altrj tanti che la ge pago contanti in sino adi 18 aprile videlicet L. 50 per conto de comprare coluri e de fare depinxere in lo oratorio et stancie apresso el dicto et L. 30 m. per cumprare oro e azuro per fare depinzere et dorare la guia posta in lo cantone de la loza grande de corte a luj in l.o — L. LXXX s. d.

« ma Ercules depintore in l.o a c. 60.
« Camara ducale in l.o a c. 67. »

E a c. XIIJ: adj XXVIIJ aprile

« ma Ercules depintore de dare adi dicto L. vintecinque de m. per tanti faciano bonj per luj ala Ill.ma Madama nostra per tantj che in sino adi 24 marҫo la ge fece pagare per mane de nic.o dalo farino banchero per conto de lo oratorio come al suo libro de dito Ser nicolo a c. 166 e posto che dicta Ill.ma madama debe avere. videlicet L. XXV. s. d.

« ma ercules depintore in l.o a c. 60
« Ill.ma madama in l.o a c. 90. »

E appresso:

« Spexa del zardino de la ex.tia de madama de dare adi Soprascripto L. docento trentadoe s. quatordexe d. nove de m. per tanti faciano bonj per epsa a Ma Ercules dipintore per lo amontare de hauere facto depinxere a tute soe spexe le Infrascripte stancie in lo zardino de madama videlicet lo oratorio grande et la camera e anticamera e lo camerino de la lozeta secreta e dare de Verde a murj et adorare cum rozuni mezani et 4 grandi de suo oro per lo modo infrascripto videlicet

« dito mo Ercule ha fato darge opere 411 per diversi dipinturj a s. 8 l'opera montano L. 164. 8. 0.

« Item ha spexo in hove calcina biancha e In carta ingostro in azuro e in altre cosse L. 31. 0. 0.

« Item ha comprato per L. 25. 15. 0. piu e diversi colurj et robe da bevegnu da Cigognara L. 25. 15. 0.

« Item ha comprato più e diversi colurj et robe da bevegnu dal piatelo per lire 11. 9. 9. videlicet L. 11. 9. 9.

« Como distintamente appare per 3 scripte che ha porto dicto mo Ercule zoe una soa e una de bevegnu de zigognara e una de bevegnu dal piatelo ... et posto che dicto mo Ercules debia avere videlicet L. CCXXXIJ s. XIIIJ: d. VIIIJ.

« Spexa del zardino de madama in libro a c. 7.
« mo Ercules depintore in libro a c. 60. »

E a c. 36 v: adì XVJ agosto. « Spexa de Corte de dare adi soprascripto L. trenta de m. per tanti faciano boni per epsa a mo Ercules dipintore per lo Amontare de tanti che luj ha spixi in peze 600 de horo et spixi in axuri et altri colurj e pagare manifactura de indorare e dipinxere larma et la guia posita in suxo el cantone dela sala grande Como appare per una soa scripta sotoscripta per man de mo biaxio roseto e posta in filza e posto che dicto mo ercule debia avere videlicet. L. XXX. s. d. »

con nobile corteo e col seguito di sei trombetti i quali avevano pennoni dipinti da Ercole stesso. [1] Si venne a sapere che Ercole seguì il principe nel viaggio da una lettera datata 2 novembre 1492 della duchessa Eleonora, lettera che il pittore stesso recapitò all'abbadessa delle Murate a Firenze. Mandando, scriveva la duchessa, « Ercule *prestante pictore nostro dilectissimo, e presente esibitare*, a Roma con lo Illustrissimo nostro figliuolo, gli abbiamo ordinato che veda alcune cose, e ce ne dia relazione, come voi intenderete. Per la qual cosa vi confortiamo che vi piaccia prestargli, riguardo a quanto vi dirà in nostro nome, quella fede che vi terreste se vi parlassimo ». [2] Da questa lettera chiaramente si vede che Ercole de' Roberti fu onorato di fiducia dalla duchessa, a pari di un gentiluomo della corte, e che ebbe affidate delicate missioni, e fu tenuto degno di accompagnare a Roma il primogenito di Ercole I, il futuro sovrano degli stati estensi. Il Gregorovius che parlò a lungo di quella visita di don Alfonso ad Alessandro VI, e seguì il giovane principe nelle liete accoglienze, nella supposta visita di lui alla bella Lucrezia Borgia, dai grandi occhioni e dai lunghi capelli biondi, non fa parola del pittore che accompagnò il principe nell'alma Roma.

Quella familiarità e quella confidenza tra i principi estensi e il pittore traspare anche dalla supplica che Ercole de' Roberti diresse nel 1493 al duca, per ottenere la esazione a suo profitto del prezzo della condanna inflitta a Ludovico di Frassoni o Facchini, bandito dagli stati e condannato alla multa di lire cinquantadue, per avere al Finale ferito nel capo certo Domenico Rambaldo modenese [3]. E la domanda fu accolta benignamente, e la multa esatta a favore dell'artista. Egli era veramente a quel tempo prediletto dalla corte. A lui facevano capo gli altri pittori, ed egli si prestava ai capricci de' suoi mecenati, tanto da dipingere cose di niun conto, che non apportavano gloria nè a loro, nè a lui [4]. Pel giardino della duchessa, indorò *uno putino, et uno pomo da sparavero et uno quadreto de madama et una gabia di papagalo;* dipinse merli, camini, fregi, e muri nella loggia del giardino [5]; pel cardinale Ippolito I d'Este diresse l'esecuzione di insegne

[1] Arch. sudd. — *Zornale de Usita*, Q Q Q, 1492, a c. 2:

« VIIJ de zenaro. alo Ill.mo n. S. d. al suo chapitolo L. quindexe s. quindexe de m. per la S.ria a m° erchules de ruberti depinctore contanti per lo prexio de peze 500 d'oro da lui comprate per adornare la imagine de la glorioxa Verzene Maria che le a preso lo gabele grande come in° R.° de la camara a c. 162 de lanno 1491 L. XV. s. XV. »

a c. 12 v: — XJ de aprile. « Alo Ill.mo n. s. d. al suo chapitolo L. quat.° s. sei de m. per la soa S.ria a m° Erchules depintore per pagare onze l. de azuro oltramarino per ornare la glorioxa Verzene maria che e suxo al chanto de la loza nova fata solo la sala grande..... L. IIIJ. s. VJ. »

a c. 12 v: VIIJ de aprile. « .... a m° erchules depintore contanti videlicet. L. 30. adi 5 de questo e L. 10 questo di per page de depinture in le stanzie de la Ill.ma n. M. in lo zardino et in loratorio — L. XL. s. d. »

a c. 29 v: 2 ottobre. « .... a m° Erchules depintore per aver depinto penoncelj 6 di trombe da campo missi a oro et arzento a mordente.... fati fare per la andata de lo Ill.mo don Alfonso da Roma.... L. 33 s. d. »

[2] Cfr. L. N. CITTADELLA, appendice all'opera cit. *Documenti* ecc.

[3] Arch. sudd. — *Mandati*. 1493 (32) a c. 97:

« a Ill.mo et ex.mo Duc. S. Vra humilmente expone hercule degli Ruberti pictor et Servitor de Vra S. che essendo stato bannito et Condannato in libre cinquantadue de m. uno L.co di frassoni seu fachini, per haver ferito Domenico Rambaldo modonese al finale in la testa cum sanguis offusione Iccirco Supp.ca a Vra. S. se dignj dita Condemnatione pecuniaria donarla, ali pedi dei piedj de V.ra S. di continuo se ricomanda: Et lice de gratia.

« Ill.mus dnus noster Dux ect. sic ut petit supp.te donat Condemnationem predictam et Ideo et factor generalis domini eam sibi assignari, sive ad eius benefitium exigi ad omnem eius beneplacitum de gratia.

« Siverius de Siverij viiij martij 1493. »

[4] Non però da far salami pel principe Alfonso, come suppose il Campori, male interpretando il seguente documento in cui si dice che gli fu dato un maiale per fare salami, d'ordine del duca Alfonso. *Mandati*, 1494 a c. 35 v. « dato un porco ad mag.co hercule depinctore per fare salame per lo Illu. m. Alphonso.

Ultim.° dec. 1493 ».

[5] Arch. sudd. — *Libro X de la munizione*, 1493, a c. 37 v.

« Spesa del zardino de madama de dare per una sua ragione levada da questo — a c. 24 — L. 86. s. 13 d. 10.

« E de dare adi 9 de septenbre L. desesepte s. quatro m. per lei ala camara duchale per tanti che adi 7 dicto la pago contanti per lei a m° hercule depinctore per dorare uno putino et uno pomo da sparavero et uno quadreto de madama et una gabia da papagalo et per depinzere merli camini e frisi et muri in dicto zardino como al m.le X a c. 16. et a credito a lei in questo in somma de L. 112. 11. 10 a c. 159. — L. XVIJ s. IIIJ.

dipinte [1]; fece poi una carta topografica di Napoli per essere inviata a Milano o a Mantova [2]. Poi che non abbiamo notizia del viaggio di Ercole a Napoli, può supporsi verosimilmente che la carta altro non fosse che la riproduzione di altra, già esistente nella corte, e di cui dovette pure servirsi un oscuro pittore, il Bianchini, per dipingerla nel fregio di un cornicione. In essa era ritratto il molo, il Castel Novo, la torre di S. Vincenzo, il castello dell'Ovo, Monte Oliveto e il giardino di Napoli: la marina vedevasi solcata da vele, e per la città erano rappresentati passeggeri, una giraffa ed altri animali [3].

Don Alfonso d'Este che nelle ore d'ozio trovava godimento a dedicarsi alle cose dell'arte, a intagliare, a fonder pezzi di artiglierie, a dipingere anche, non lasciava requie al pittore, tanto che, avendolo Isabella d'Este sollecitato a compierle il ritratto del padre, rispondeva Bernardino Prosperi (28 maggio 1494) che don Alfonso *sempre li stava sopra*, e non gli lasciava modo di attendere a quella pittura, la quale poi, ancora incompiuta, dopo la morte del pittore, fu inviata a Mantova [4]. Ma se don Alfonso non dava pace all'artista, poca gliene dava anche il padre suo, Ercole I d'Este. Abbiamo già pubblicato in questo periodico la lettera in cui un cancelliere estense si lamentava di non poter godere la persona del duca Ercole, [5] intento qual era, di continuo, al disegno de' cartoni, che Ercole Roberti, nel 1493, stava eseguendo per ornare di pitture la delizia di Belriguardo. La delizia, già ornata da Lionello d'Este e da Borso di pitture, veniva trasformata in qualche sua parte; ed erano rifatte le decorazioni delle stanze, e cioè di due salotti, che mettevano in una gran sala ed erano preceduti da anticamere. Ercole Roberti aveva messo mano a disegnare una storia, *molto bella e grande,* in un cartone: disegnava nella stanza stessa del duca, sopra un tavolo, stando a faccia a faccia col duca stesso, « assetado, dice il documento, al suo desco dal lato de fora, e lo S.re duca seria dal lato dentro dal desco ». Già da quattro giorni il duca Ercole I d'Este stava a Belriguardo, e sempre, dopo avere udito messa al mattino, si ritirava nella sua stanza, per seguire amorosamente l'opera dell'artista, e mai se ne dipartiva. Pre-

« E adi 2 de octobro L. sedese s. quatordese den. diese m. per lei a la camara duchale per tanti che adi 18 de septenbre la pago contanti per lei a m° ercule dipinctore per lo amontare de tante opere lui a facto dare a dipinzere la loza del zardino secreto de madama et adorare uno quadro de la sua S.ria et a comprare oro per dorarlo como al memoriale X a c. 92 et a credito a lei in questo a c. 164 — L. xvi° s. xiiij° d. x.

« E adi dicto L. desesepte s. ondese m. per lei a la camara duchale per tanti che adi 20 de septenbre la pago contanti a m° herculo dipinctore per lo amontare de tanti per lui a facto dare a dipinzere la loza del zardino secreto de madama et a retrare napuli (*a c. 169 è detto per mandare a Mantoa*) per mandare a milano como al m.le X a c. 92 et a credito a lei in questo a c. 169 — L. xvij. s. xj.°

« Et adi 21 dicto L. vintiuna m. per lei ala camara duchale per tanti che adi 5 de octobre la pago contanti per lei a m° horcule depinctore per lo amontare de tante opere lui a facto daro a dipinzere la loza et la camara de lo zardino secreto de madama como al m.le X a c. 90 et a credito a lei in questo a c. 169 — L. xxi s. d.

E nel *Memoriale*, 1493, R. R. R, a c. C°XL:

MCCCC° LXXXX° IIJ
Sabbato adi XVI de november

« Offitio de la monitione gubernato per lo tempo de m.ro Biaso rosetto de dare adi soprascrito L. cinquanta doe s. quatordese d. nove m. li quali per lui se fano boni a m° Herculo depintore por resto de uno suo credito lui ha in li libri de la monitione per compto del Zardino de la Olim Ill.ma n.ra Madama como si mostra per un bollettino de mano de Zoane franc° stancharo offitiale al dito offitio (otto di ij de zugno de lanno 1492 proximo passato cum Mandato del spectabile factore generale sottoscripto in bona forma messo in filza et posto che dicto m.ro Hercule debia avere videlicet — L. lij. s. xiiij. d. 9.

« Offitio de la monitione in libro a c. 225.
« m° Hercule depintore in li.o a c. 210. »

[1] Arch. sudd. — *Zornale de ussita per compto de Roman di lardi thesauriero*, 1494, S. S. S. a c. 8 v:

Adi xxii de febraio

« Alo Ill.mo n. s. al suo chapitolo L. oto s. quatro de m. per la soa S.ria a m° Erchules de ruberti depintore contanti per pagare li depinturj che feceno arme per portare in ongaria per li muli sono andati a tuore lo Ill.mo et R.mo messer don Ipuolito Come in Registro a c. 42 per mandato — L. viii s. viiij° d. a l.° S. S. S, a c. 85. »

[2] V. in questa pag. colonna 1a.

[3] Arch. sudd. — *Memoriale della Munizione*, 1485 a c. 154.

[4] Campori, *I pittori degli Estensi.*

[5] Cfr. documento pubblicato in questo *Archivio* (anno II, pag. 85). Nel commento supponemmo, contrariamente al vero, che di don Alfonso e non di Ercole I si trattasse.

gava, e ritornava al posto, come un diligente discepolo. Non cavalcava, non giocava a scacchi, e solo di notte leggeva un libro volgare *Iosepho, che fa mentione de cosse et historie del testamento vecchio*, probabilmente l'opera di Giuseppe Flavio sulla storia degli ebrei. Niuno doveva disturbare quel ritiro del duca in onore e gloria dell'arte, quell'intimo colloquio del duca col suo artista, quasi che ogni altro affare profanasse quel silenzio, quello studio diligente della genesi delle creazioni del pittore. Il cancelliere ducale Siverio de' Siveri mostravasi annoiato di ciò con la duchessa Eleonora: non vedere il duca che se ne stava serrato nella sua stanza e non occupato che di storia da dipingersi, era, a parer suo, « una historia molto longa et fastidiosa ».

La protezione di cui godeva Ercole de' Roberti dovette rendergli meno affannosa la vita, far cessare le lamentanze che nel 1491 esprimeva con la lettera che abbiamo riprodotta. I crediti che teneva con la corte gli furono certo pagati per intero, perchè verso la fine del 1495 egli non parlò più della vistosa somma di cui in quella lettera si diceva creditore, ma soltanto di lire 50 marchesine e 4 soldi, denaro a lui dovuto fin dal 1487 [1]. Il credito non gli era stato pagato, e a quanto pare, il duca aveva dato ordine contrario al pagamento, onde il pittore ricorse a Sua Eccellenza, affinchè si degnasse commettere ai fattori generali di riportare quelle somme in conto nuovo; e il duca, cancellando il suo ordine precedente, fece soddisfare il desiderio del suo artista con un rescritto delli 16 dicembre 1495.

Del tempo ch'egli visse alla corte di Ferrara forse non più rimane che il quadretto della galleria Estense, rappresentante la *Morte di Lucrezia* (fig. 8). Lucrezia è rappresentata coi capelli biondi e sciolti dietro al capo, vestita di un corpetto a liste nere e rosse e da veste nera. È in atto di ferirsi; e Bruto e Collatino, in veste di antichi guerrieri, stanno accanto a lei pensosi e turbati.

Il quadro è dipinto in tavola, e portava il nome del Mantegna; ma ragionevolmente il Crowe e il Cavalcaselle, ne' minutissimi particolari, nel tono rosso scuro delle carni e vivo ed abbagliante delle vesti, nel finissimo disegno, nello scarso drappeggio, nelle moltepIici pieghe, nelle figure metalliche, vi riscontrarono chiaramente il carattere e lo stile di Ercole de' Roberti. Noi aggiungeremo ancora un riscontro particolare: la figura del guerriero a destra è per tipo e per costume uguale a quella veduta a tergo che trascina il Cristo nella predella di Dresda. Ad avvalorare la prova desunta dallo stile potrebbesi aggiungere il richiamo di un passo del Baruffaldi, il quale, nel fare l'elenco delle cose di Ercole di Ferrara, citò come esistenti nel palazzo di Sassuolo *storie romane di Ercole*. Forse erano esse frammenti decorativi di casse, di mobili; e invero in quella piccola tavoletta sopra descritta, e che con tutta probabilità era parte di una serie di simili storie tratte da racconti romani, lo spirito del Roberti non si rivela con tutta la sua artistica forza; quelle figure di Lucrezia, Bruto e Collatino, rigide, impacciate, dimostrano che l'artista si sentiva trattenuto da esigenze decorative. Però dobbiamo notare che, negli ultimi lavori, il Roberti manca di quella furia di composizione rivelatasi ne' primi dipinti di lui. Già nella pala d'altare che si trova a Milano, egli si mostra obbediente a leggi di simmetria, e in altri lavori di cui daremo conto in seguito, egli mostra anche di ricercare la plastica forza delle sue figure e di precorrere, nella larghezza delle loro forme, il cinquecento.

Il pittore non ebbe tempo di lasciare alla corte numerosi saggi dell'arte sua, nè di farsi *la dote per la vecchiaia*, poichè la morte ne troncò la vita verso la fine di giugno 1496. Gli storici gli avevano allungata di venti anni la vita, ma una lettera di Antonio Costabili, oratore estense in Milano, scritta nel 1497, veniva a mettere in dubbio la data assegnata del 1515 alla morte dell'artista [2]. Quell'oratore avvisava il duca Ercole di aver tratto di carcere

[1] Arch. sudd. — *Mandati*, 1495 (35), a. c. 138: « ala Illu.ma et Ex.ma duc.l Sig.a v. humilmente expone il devoto servo de quella m° Hercole di ruberti depintore Como che il se ritrova creditore de L. cinquanta soldi quatro m. o li circa, ali libri de la B.ta de lanno 1487 a c. 58 Et essendo desideroso che decto suo credito sia portato in compto novo, dove sono tutti li altri soi compti. Per tanto Ricorre a v.ra p.ta Ex.a quella se digni comettere ali soi mastri del compto generale dela Camera che habiano a portare dicto suo credito in Compto novo non ostante alcuno altro ordine facto in Contrario per vra cel.ne in gratia de la quale sempre se racomanda:

« Et sic conceditur ut petitur ordine non obstante.

« N. Bendeus Scripsit XVI Dec. 1495 »

[2] CITTADELLA, op. cit.

il Boccaccino, e soggiungeva: « io credo che non solo sia buono come era mastro Ercole, ma anche molto migliore ». [1] Si ritenne che così scrivesse il Costabili, avendo cognizione che il pittore si fosse allontanato dalla corte. Ma le parole scritte da Raffaele Maffei di Volterra nel 1506 risollevavano il dubbio; poi che il Volterrano collocava Ercole fra i pittori di una gene-



Fig. 8. — LA MORTE DI LUCREZIA

(Dipinto di Ercole de' Roberti nella galleria Estense in Modena)

razione non più fiorente. A rendere quel dubbio certezza, ad ottenere anzi la irrefragabile prova che Ercole Roberti nel 1496 era morto, ritrovammo nel *Memoriale della Camera* di quell'anno, conservato nell'archivio estense, sotto la data del primo di luglio, una nota in cui parlasi di *olim m. Hercole di Ruberti depintore,* e si pongono a suo debito diverse cose a lui fornite, come vino e porci, da castaldi estensi *nel tempo che lui viveva* [2]. Nello stesso memoriale,

[1] A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena.*

[2] Arch. sudd. — *Memoriale dela Camara* segnato u. u. u. a c. 89:

MCCCCLXXXXVJ

Venere adj p° de luglio

« olim m° Hercole di ruberti depintore per compto del suo credito che lui a li° B ha a c. .... de dare adi soprascripto la infrascrita et sequente quantita de dinari li quali per lui se fanno boni a lo Illu.mo nostro Signore a Intra al capitulo de le castaldarie per nome de li infrascripti Castaldi de sua Sig.a per le infrascrite robe che loro assignano haverli dato in sino al tempo che lui vi-



FIG. 9. — LA DEPOSIZIONE

(Dipinto di Ercole de' Roberti nella collezione Blumenstihl in Roma)

in data delli 31 luglio, trovansi inscritti altri debiti di *olim m. Hercole* depintore, e si fa parola di suo fratello Pompeo [1].

La data della morte di Ercole de' Roberti, oltrecchè ci fornisce un dato biografico di grande importanza, ci dà modo di distinguere assai meglio di quanto fu fatto sin qui il nostro pittore da Ercole Grandi. Con minore incertezza possiamo quindi accogliere nel novero delle opere di Ercole de' Roberti alcune opere che erano assegnate ora all'uno, ora all'altro dei due Ercoli. Tale è ad esempio la *Deposizione* esistente nel secolo scorso a Ferrara, nella chiesa di S. Domenico, e passata poi dalle mani del ferrarese G. A. Testa in quelle del conte Zeloni, indi in proprietà del comm. Blumenstihl in Roma (fig. 9). Il quadro porta l'iscrizione apocrifa E · GRANDI · F · MDXXXIIII; ma fu questa messa verosimilmente a ricordo dell'autore, che si riteneva morto nel 1535, e quando i cognomi di Roberti e di Grandi si confusero tra loro. La pittura, benchè abbia sofferto rifacimenti, si manifesta un'opera di Ercole de' Roberti, non del Grandi, che mai quella forma tondeggiante,

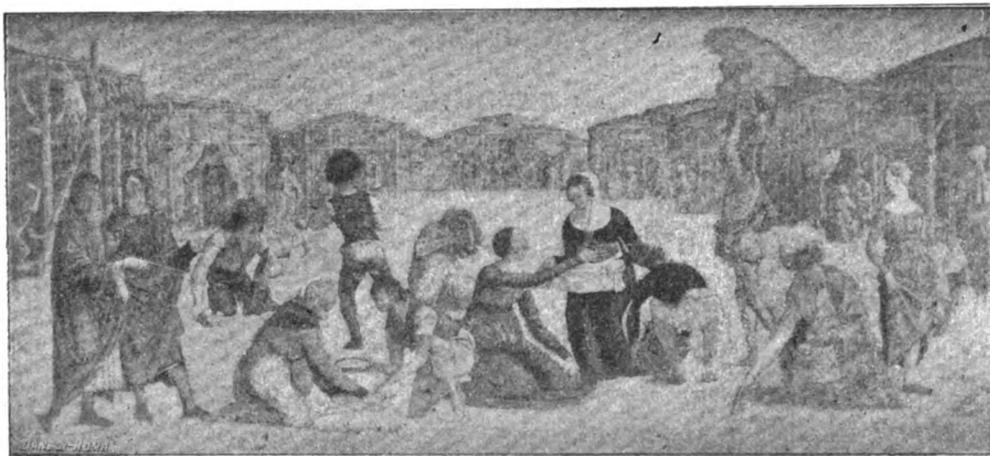


Fig. 10. — GL' ISRAELITI RACCOLGONO LA MANNA

(Dipinto di Ercole de' Roberti nella galleria Nazionale di Londra)

veva Como appare per uno Bolletino de mano de zoane bap.ta de Jason off.le a li.o Bolletta de la Camara sotto di xxx de zugno proximo passato sotto scripto in bona forma posto in filza Et sono dicte robe ut infra videlicet.

« In prima per castella tre de vino cum graspe de altani havute da franc.o de la Checha castaldo in casaglia a L. 9 m. la castella. — L. 27. 0. 0.

« Et per la valuta de uno porco de pisi octo havuto dal dicto franc.o lanno 1495 a s. 14 m. el peso — L. 5. 12. 0.

« Et per la valuta de una Castella de vino de altani havuta dal Rizo taruffo castaldo del barco lanno passato 1495 — L. 9. 0. 0.

« Summa In tutto L. quarantauna s dodese m. Et posto chel prefato nostro signor debia havere videlicet. L. xli. s. xij. d.

« olim m.o hercole in li.o B.''' a. c. 76 et in libro a c. 209.

« Ill.mo n.ro Sig.r in li.o a c. 18 al suo capitolo. »

[1] Arch. sudd. — *Memoriale* id., a c. 102: « Zobia, adi xxi de luio. olim m.o Hercole depintore per compto del suo credito che lui ha a li.o Bolletta de la Camara de dare adi soprascripto la infrascrita et sequente quantita de dinari li quali per lui se fanno boni ala Exactoria de la Camara per suo nome proprio per li infrascripti debiti che lui ha ali infrascriti libri de epsa exactoria a c.... item li quali se consigna in pagamento a lui proprio como si mostra per uno Bollettino de mano de Zanino del fabro exactore de la Camera sotto di vj del presente sotto scripto in bona forma posto in filza et sono ut infra videlicet

« a li.o Resti 1493 a c. 37 . . . . L. 0. 9. 20
« a li.o Resti 1494 a c. 6 . . . . . L. 27. 14. 3
« al detto libro a c. 73 per nome de pompeo suo fratello . . . . . . L. 1. 11. 11
« al dicto li.o a c. 73 . . . . L. 0. 14. 8

« Summa in tuto L. trenta s. diese dinari otto m. a quattrini Et posto che dicta Exactoria debia havere . . . . L. xxx. s x. d. viij.

bensì altra rettangolare della testa, fu solito di usare. E se bene si guardi a quest'opera dell'ultimo periodo del Roberti, si vedranno anche certe relazioni col quadretto della *Morte di Lucrezia* e con un altro quadro rappresentante un *Concerto,* il quale, dalla collezione Ercolani di Bologna, entrò a far parte della collezione Pasini in Roma, e poscia di quella del Salting a Londra.

Un altro quadro che ha una certa affinità con la *Pietà* del comm. Blumenstihl si è il bellissimo S. Giovanni posseduto dal senatore Morelli e da lui ascritto giustamente a Ercole de' Roberti. È una figura piuttosto chiara di colore, vista quasi sino al ginocchio; ha la veste verde e un manto rosso foderato di giallo con pieghe ondulate: nella destra tiene un calice, nella sinistra la palma. Per una parte ha l'ossatura nodosa delle mani, prettamente ferrarese, derivante dal Tura; dall'altra la rotondità della testa, con certa esecuzione di capelli, a guisa di nastri, che richiama l'influsso di Pier della Francesca. Ma quantunque possa supporsi per questo che si tratti di un

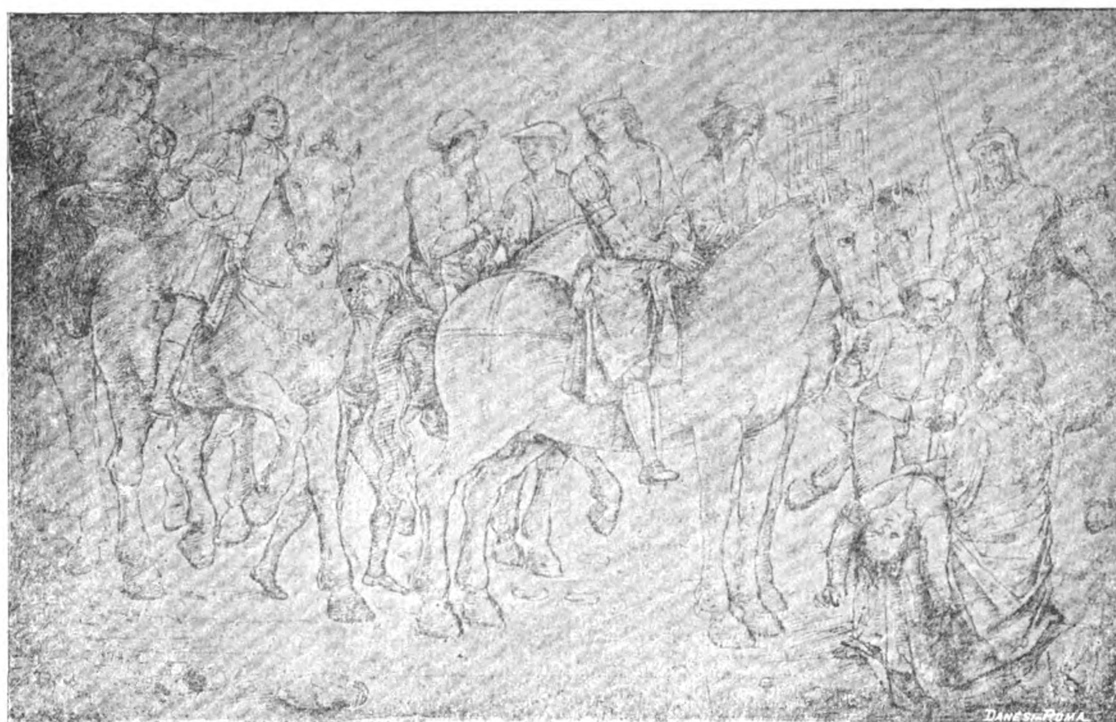


Fig. 11. — DISEGNO DI ERCOLE DE' ROBERTI
(Collezione von Beckerath a Berlino)

autore diverso da Ercole de' Roberti, a lui, più che a qualunque altro artista, il dipinto si avvicina, e di lui lo riteniamo sino a prova contraria.

Un'altra *Deposizione,* già nell'abitazione del parroco di S. Benedetto in Ferrara, ora nella collezione del sig. cav. Santini della città stessa, ha strettissima parentela con quella del commendator Blumenstihl. Ma la *Pietà* di Ferrara fu lasciata anticamente, forse per la morte dell'artista, incompiuta; cosicchè fu finita da altra mano e dopo molto tempo da Bastiano Filippi. La Vergine, il Cristo, la Maddalena, S. Giovanni, quantunque anche queste figure si mostrino in parte rifatte, appartengono all'antica mano, le altre alla meno rigorosa di un tardo cinquecentista.

Al primo periodo di Ercole de' Roberti appartengono il quadro di carattere bellissimo, di cui esiste una copia nella galleria di Dresda, rappresentante *Gl'Israeliti in atto di raccogliere la manna,* che dalla collezione di lord Dudley è passato alla *National Gallery* (fig. 10), e il disegno della collezione del sig. Beckerath di Berlino, ove un re con seguito di cavalieri e di armigeri si appressa ad una donna col corpicino del figlio tra le braccia (fig. 11). Dello stesso periodo era certo la predella con la istoria di Melchisedecco, di cui si vede un'antica copia presso il principe Mario Ghigi a

Roma, segnata nel rovescio *Ercole da Ferrara*. La predellina è divisa in tre scompartimenti: nel mezzo vedesi un altare e Melchisedec vestito di bianco che alza la destra in atto di benedire, e tiene con la sinistra un vassoio col calice e con due pani. Innanzi a lui stanno ginocchioni Abramo vestito da guerriero e un altro in costume orientale. A destra Abramo, sempre in veste guerresca, s'avanza sul suo cavallo, seguito da altri guerrieri, in mezzo ad un popolo di donne con putti fra le braccia; a sinistra una zuffa, esprimente Abramo che insegue il re degli Elamiti e gli alleati di questo: alcune donne fuggono, un guerriero con lo scudo imbracciato s'avventa contro il nemico, un altro, posto il piede sul petto di un caduto, alza la daga per stenderlo morto; le teste dei destrieri si alzano spaurite e i guerrieri si curvano per reggersi. Lo stento con cui sono disegnate certe figure, la mancanza di quello smalto di colorito proprio di Ercole, attestano che la tavola chigiana è una copia antica di un originale di Ercole Roberti, come lo dimostra anche la somiglianza del guerriero con lo scudo imbracciato con quello che si vede nella predella di Dresda, nella cattura di Cristo. Il dott. Harck ascrive anche al nostro pittore un quadro rappresentante *La Cena*, di colori vivi, sottilmente disegnato, nella *National Gallery*, proveniente dalla raccolta Hamilton; ma non ci sembra quel quadro della solidità propria del Roberti, bensì di un miniatore dipendente da questo maestro. L'Harck gli attribuisce ancora due quadri, a noi ignoti, presso il sig. Cooke a Richmond, raffiguranti *Medea che guida due bambini sopra rovine ardenti* e *La flagellazione di Cristo*, con certe figure arieggianti la maniera di Schongauer. A Ferrara, nella galleria Santini, vedesi pure di lui una mezza figura di un guerriero con giaco e maglia, da Cesare Cittadella che già lo possedeva descritto come un san Michele: vedesi entro un'ellissi il guerriero con tocco rosso in capo, ornato il braccio sinistro da una targa e in atto di tenere una banderuola con la mano destra. Nel *British Museum*, secondo l'Harck, trovasi pure un disegno di una *Crocifissione*, attribuito al Ghiberti e da lui al Roberti, ma, a dir vero, non si riscontra il fare di questo maestro sicuro e penetrante. Fare che si rileva invece dal disegno attribuito al Mantegna del museo Correr (n. 25) in Venezia, rappresentante una zuffa di cavalieri, parte a piedi e parte a cavallo. Vi è lo stesso cavaliere, visto di dietro, quale appare nella predella e ne' bassorilievi del trono dell'ancona di Brera; e i nudi, nella loro rapida mossa, pure rammentano i monocromati del quadro di Ercole a Milano. Nella collezione Albertina a Vienna, secondo il Courajod, trovasi pure un disegno a matita rossa, rappresentante *Giuditta in atto di mozzare la testa ad Oloferne*, anticamente ascritto a Giovanni Bellini ma da attribuirsi piuttosto a Ercole da Ferrara [1].

Quale influsso esercitasse il Roberti sopra i suoi contemporanei non ci è dato di determinare. Solo diremo che Lorenzo Costa, specialmente nei *Trionfi* della cappella Bentivoglio mostra dipendenza da lui; e accenneremo anche ad una gran tavola della galleria Estense, rappresentante la *Crocifissione*, opera primitiva forse di Francesco Bianchi Ferrari, già attribuita falsamente a Gherardo d'Harlem, e che lascia scorgere l'influsso del Roberti.

Ci basti intanto col sussidio delle notizie archivistiche di avere dato gli elementi biografici del Roberti, ed anche di avere allargato il campo delle ricerche stilistiche. Nel secolo scorso il canonico Crespi, confrontando il San Giorgio di Ercole Grandi con la predella di Dresda attribuita allo stesso autore, notò come la maniera dei due dipinti non s'accordasse. Sino ai giorni nostri fummo ridotti a prendere pure per punto di partenza del nostro giudizio la predella di Dresda; ora invece il campo delle ricerche stilistiche si è esteso, e specialmente nella grande ancona di Brera si trovano elementi nuovi per la storia e per la critica. Purtroppo fu breve la vita di Ercole de' Roberti; e l'età matura gli fu data dagli storiografi, non dalla sorte. E a noi che, per la distruzione avvenuta degli affreschi di S. Pietro a Bologna, di Belriguardo, della loggetta dell'oratorio del giardino di Eleonora d'Aragona, possiamo appena vedere l'artista di sfuggita, quella vita fu ancora più breve del vero, fu una meteora luminosa dell'arte ferrarese.

ADOLFO VENTURI

[1] L. COURAJOD, *L'imitation des objets d'art antiques* (« Gazette des Beaux-Arts », v. 34, 1886).



LA «PIETÀ»

(Royal Institution a Liverpool)

SAN PIETRO DI TOSCANELLA



San Pietro di Toscanella è chiesa longobarda: solenne nella grandiosa stupenda sobrietà. All'epoca della prima costruzione la chiesa misurava m. 35 circa di lunghezza e circa 21 di larghezza. Aveva, come ora, tre navate ed un'abside sola; quattro maestosi archi a tutto sesto (ora sono sei) sostenuti da pilastri robusti e colonne portavano le altissime pareti della nave maggiore: un piccolo muro di circa tre quarti di metro con sedile di pietra, ricorrente tra le colonne, formava la separazione delle navi. Nel bema un grande arco gittato tra la parete interna dell'arco santo, e la parete da cui si stacca in profondità l'abside, continua l'organismo architettonico e ne mantiene il collegamento. — Le distanze tra colonna e colonna, negli archi che dividono la maggiore dalle altre navi, sono irregolari. Il primo, a cominciare dalla parete dell'arco santo, dal mezzo di una colonna al mezzo dell'altra misura m. 4,90, il secondo 4,55, il terzo 4,60 e il quinto 4,80: le faccie dei pilastri degli archi navali nel bema distano una dall'altra m. 5,90: quelle dell'arco santo distano tra loro m. 9,20.

Il santuario o bema era allo stesso piano della chiesa, ed in esso nessuna divisione delimitava il presbiterio ed il coro. Nell'angolo formato dall'incontro della parete sinistra della nave maggiore col muro dell'imponente arco santo fu costrutta la gabbia quadrata di una scala che incominciando dietro il pilastro dell'arco stesso e girandolo a scoperto per introdursi nella gabbia, saliva sino ai tetti. Eguale sporto fu costrutto all'angolo opposto, per euritmia.

L'ornamentazione robustissima rispondeva nella grandiosa sua semplicità al venusto organismo del bel tempio: le colonne portano antichi ma ben adatti capitelli romani; su questi gira l'arco, la cui faccia è formata da due ordini o serie di lunghi conci: la serie inferiore è meno sporgente dell'altra, e da essa aggettano, rozzamente robusti, ora cinque ora sei conci a guisa di mensoloni rudemente squadrati e irregolarmente disposti sotto la seconda serie, dando aspetto di maggior forza a reggere la sovrastante parete. La quale al sommo è corsa da un ordine di piccoli archetti in aggetto dalla faccia del muro, sopportati da leggere colonnine. Nel quarto, ottavo e dodicesimo archetto è aperta una finestra.

Gli stessi archetti aggettano all'esterno e, ricorrendo tutta la sommità del muro presso al tetto, formano leggiadro coronamento dando immagine di nuovo sostegno. Sui muri esterni delle navate minori ricorrono gli stessi archetti, ma portati da colonnine assai più brevi. Simile è anche il motivo decorativo dell'abside.

Tale era la chiesa dal settimo all'ottavo secolo: epoca accertata, oltre che dall'intima struttura architettonica, dalla esistenza in costruzione delle transenne che dividono le navi: divisione che non si fece più col finire dell'ottavo secolo; e dalla mancanza di cripta o confessione. La chiesa

nel maestoso insieme ed in ogni suo, anche minimo, particolare, rivela l'opera dei maestri comacini [1].

Circa tre secoli dopo, approssimandosi il 1000, quando dovunque il sentimento religioso, quasi a scongiurare la temuta distruzione del mondo, sembra essere aumentato, il bel tempio parve agli abitanti di Toscanella piccolo per l'affluire del popolo; non abbastanza sacro per la mancanza di apposito luogo alla custodia di reliquie dei santi; ed incompleto perchè privo di divisione presbiteriale. Il clero non era più il povero ed umile clero dell'ottavo secolo: disdegnava la folla cui sovrastava per cultura, per dignità di officio, per larghezza di censo.

La forma della chiesa primitiva cristiana derivata dalla basilica privata romana aveva un solo piano: tre navi per i declivi dei tetti, e, come nella basilica privata, una sola abside: nessuna separazione. Poi, come le abitudini orientali cominciavano ad influire anche perchè molti ebrei erano tra i convertiti alla nuova fede, una delle navi fu destinata alle donne. Coll'aumentare della libertà religiosa ed il sovrapporsi del nuovo culto agli altri, maggiore fu anche l'influenza e l'importanza del clero; ed ecco una seconda divisione: gli addetti al culto riservano per sè una delle due navi degli uomini. E quando i padroni di una volta sono divenuti i rejetti del presente, gli infedeli e forse i convertendi e i pentiti non ancora ammessi alle sacre funzioni, è tolto loro di unirsi ai credenti: il portico, il nartex, il vestibolo devono essere a loro bastanti.

Ma il culto perde man mano la primitiva purezza: non è più collo spirito umanitario e di fratellanza, collo opporsi alle violenze dei prepotenti pagani, collo spargere la santa parola della pace e del bene che si diffonde la novella credenza: è all'immaginazione che si rivolge col fascino del mistero e del sovrannaturale; le vinte idolatrie si infiltrano colle mistiche loro forme nei nuovi semplici riti: ecco l'adorazione delle reliquie, ecco i miracoli, ecco le preghiere del clero in segregati recessi; ed ecco per tutto ciò la costruzione delle confessioni e delle cripte. Le quali poichè non possono essere sprofondate, senza diminuire la stabilità dell'edificio esistente, oltre le fondazioni delle mura del tempio, hanno la conveniente altezza nel rialzamento del piano della chiesa. È una nuova maggiore separazione ed il clero se ne impossessa abbandonando la nave: ora egli domina dall'alto.

L'aristocrazia clericale già si forma: le formole del vecchio testamento ne sono incitamento: coenim e leviti con tutte le loro divisioni e suddivisioni sono imitati; e ai maggiorenti è resa necessaria altra separazione; così nel santuario si forma il coro da cui anche gli adepti, se non consacrati, sono esclusi.

E man mano il popolo diventa un accessorio: sull'altare, spostato per farlo soprastare al deposito delle reliquie della cripta, l'officiante, contro ogni tradizione orientale e di occidente, l'officiante

[1] L'esistenza di questi maestri in Toscanella ed il loro relativo benessere ci sono provati dal seguente documento amiatino (*Reg. Amiat.* pag. 3, n. 4).

« In nomine Domini Dei Salvatoris nostri Jesu Christi, regnantibus dominis nostris viris excellentissimis, Liutprando et Eliprando regibus anno regni eorum vigesimo octavo et quinto, (an. dni. 739) mense decembri per indictionem octavam feliciter. Constat me Rodpertu magistro Comacinu vendidisse et vendidi tibi Opportuno casam cum vinea, clausura, citina, terra, cultum et incultum, mobilem et immobilem, omnem laborem vel adquisitum, quae habere visus sum in finibus istis tuscanensibus unde suscipimus a te pretii pro ipsis rebus meis auri pensati solidos triginta, in praefinito pretio sicut inter nos bono animo convenit (ita ut) ab hodierna die in tua sint potestate ipsae res meae tam mobiles, quam immobiles, quas habere visus sum in vico Diano, vel in finibus tuscanensibus, vendendi, donandi, concambiandi: et, id quod minime credimus, si quoquo tempore alius dominus exierit, qui ipsas res meas omnes suas dicat esse, aut a nobis vel haeredibus nostris molestatus fueris, et ab unoquoque homine minime defendere potuerimus, in re meliorata rem duplis bonis condicionibus componere promittimus: quam vero chartulam venditionis Gansualdum acolythum notarium scribere rogavimus. Actum Tuscania Indictione suprascripta feliciter.

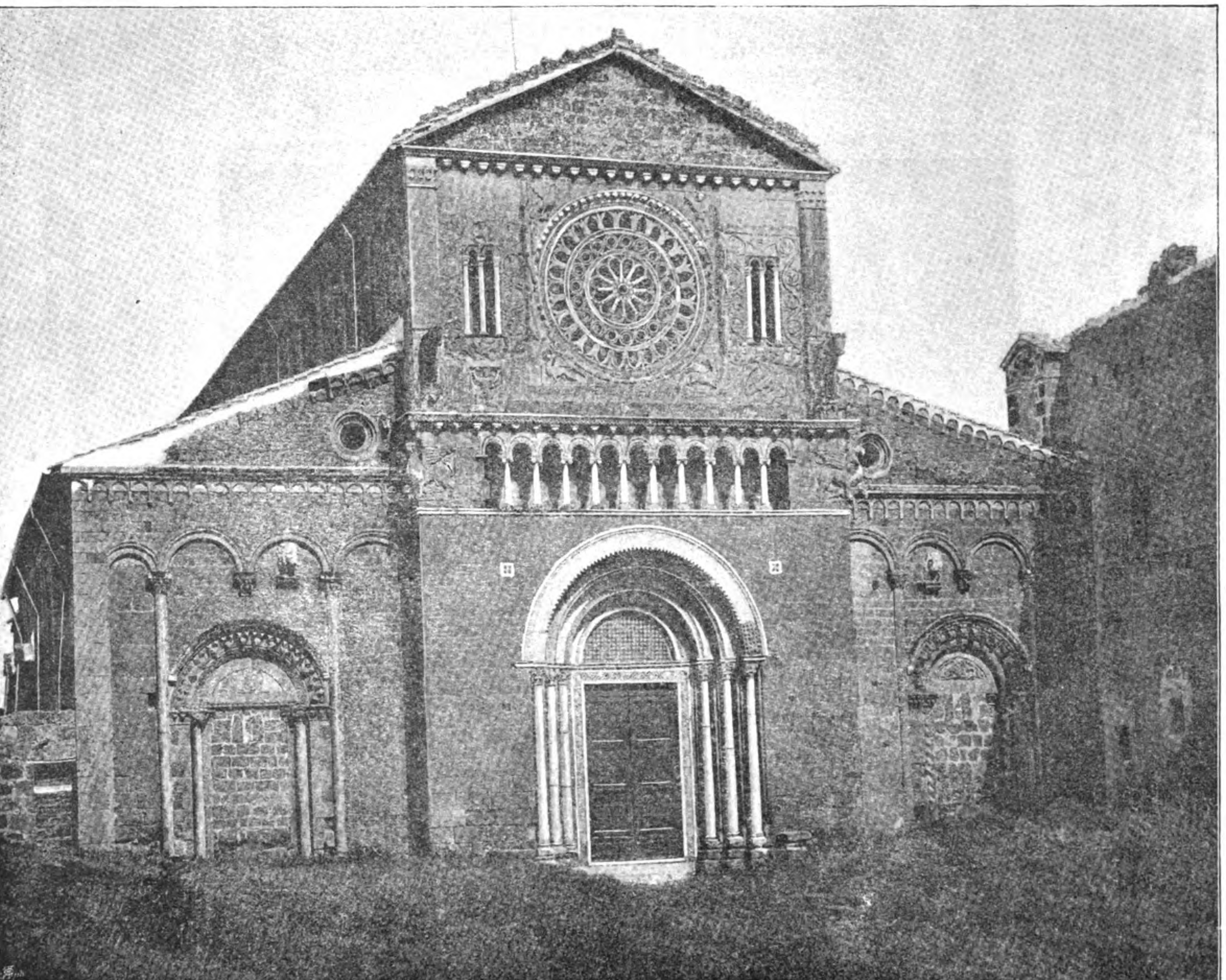
« Sig + m. Rodiperti v. h. venditoris qui hanc chartulam fieri rogavi.

« Sig + m. Isiperti v. h. oratoris (?) testis.

« Sig + m. Luponi v. h. qui testis fui.

« Sig + m. Rodicansi v. h. testis. Ego Augustinus (?) in hac chartula venditionis rogatus a Rodiperto v. h. venditore me testem subscripsi + Ego Gansualdus acolythus notarius post traditam complevi et dedi ».

E quell'Opportuno compratore è a sua volta citato nello stesso *Regesto Amiatino* del Fatteschi a pag. 1 n. 2, sotto l'anno 736 insieme con Perideo, quale *conditor monasterii S. Saturnini.*



FACCIATA DEL SAN PIETRO DI TOSCANELLA

ripeto si rivolgerà al clero che domina dal coro. Il mistero della messa è reso invisibile: non più il clero pregante con tutto il popolo, ma il popolo orante al clero quasi al solo possibile intermediario tra lui e gli enti sovrannaturali.

L'altare che già intercludeva la vista del misterioso sacerdozio, ora, ricoperto di ampio tabernacolo e stretto tra le alte transenne, la intercetta completamente: il clero è nascoso alla vista profana; esso è fatto ormai maggiore dell'uomo, e ne disdegna il degradante contatto.

E quando nuovi bisogni e nuove aspirazioni lo costringeranno a riavvicinarsi al resto degli umani, il clero non cederà più il già acquisito: altre due absidi con altri altari, minori altari,



CAPITELLO NEL SAN PIETRO DI TOSCANELLA

serviranno a riaccostare il culto ai credenti: e se le altre divisioni spariranno ed uomini e donne saranno cumulati nelle stesse navi per la stessa adorazione, il presbiterio segregato ed il coro rialzato dal resto della chiesa non spariranno più mai.

E così per la chiesa di San Pietro nuovi artefici furono chiamati ad ampliare il tempio, aggiungendo nelle navi due archi ai quattro esistenti; a costruire una cripta sotto il bema; a dividere con opportune transenne il coro dalle navi, e finalmente ad arricchire con maestosa facciata la fronte che, per l'aggiunzione dei due archi, doveva esser rifatta.

Ma la cripta non poteva esser portata più bassa delle fondazioni dei piloni dell'arco santo e degli archi del bema, nè delle fondazioni delle mura dell'abside: per darle quindi l'altezza neces-

saria si dovette elevare il piano del bema che sovrasta ora al piano della chiesa di ben sei alti gradini, i quali si protendono a quasi tutto il primo arco navale.

Per dare accesso alla cripta fu costruita una scala che sbocca molto avanti nella navata destra al principiare del quarto arco: sbocco riparato da un parapetto di muro pieno. La scala è alla sua metà interrotta da un ripiano, dal quale, con altrettanti gradini quanti se n'è già scesi dal piano della chiesa, si sale per la destra all'esterno, per una porta che prima metteva evidentemente nella chiesa stessa; dal ripiano un altro ramo di scala in prosecuzione del primo scende alla cripta.

La quale sottostà perfettamente al bema ed occupa altrettanto spazio. È sorretta da ventotto



CAPITELLO NEL SAN PIETRO DI TOSCANELLA

colonne, molte delle quali antiche con antichi e non adatti capitelli; le altre, secondo ogni probabilità, tolte alla vecchia facciata.

E della vecchia facciata erano pure, mi sembra, le lastre di marmo fregiate di bassirilievi colle quali furono costruite nel bema le transenne del coro: ora i bassirilievi sono spezzati, i fregi e le figure non si collegano gli uni agli altri; tuttavia il carattere dell'ottavo secolo è in quelle sculture evidente.

Le transenne del coro, alte circa m. 1,50, chiudono quasi interamente gli archi navali del bema ed addossandosi alle pareti interne dell'arco santo giungono a chiuderne gran parte,

lasciando nel mezzo un passaggio di circa un metro. La transenna a destra lascia scoperta la faccia interna dell'arco: non così la transenna a sinistra la quale nel suo mezzo sporge verso le navate di quanto vi sporge tutta la gabbia della scala che la transenna va a rinchiudere appoggiandosi alla faccia che prospetta la navata. Nell'angolo così formato la transenna è rialzata di un altro metro, ed il sedile interno del coro servendo di piano, se ne ha una specie di ambone.

Così per il rialzo cagionato dalla costruzione della cripta o confessione, per la formazione dell'ambone e per quella della transenna e del sedile, fu necessario sopprimere i gradini della scala che dalla porta della gabbia, girando intorno al pilastro dell'arco santo, finivano nella nave sinistra del bema. Onde è che per accedere alla gabbia conviene montare sul sedile del coro, da questo al piano dell'ambone, e per due mal disposti gradini introdursi poi malagevolmente per la porticina nella gabbia.

Ho trovato sopra e sotto al sedile, dietro alla transenna e giù nel pilastro dell'arco santo e in quello dell'arco navale del bema, i fori in cui stavano infissi con regolarissime distanze i gradini che furono tolti: ciò che sta a provare indiscutibilmente essere il rialzo del bema, la costruzione del coro e dell'ambone posteriori alla chiesa primitiva longobarda.

E qui ci soccorre una data. Quasi nel mezzo del coro sta un altare quadrato cui sovrastà un tabernacolo formato da quattro colonne sormontate da capitelli semplici su cui girano gli archi che sopportano un tetto a piramide quadrata tronca. Sulla fascia esterna sovra gli archi è scritto: « *Riccardus praesul tuscanus centum cellicus atque bledanus* | *Sit Riccardus paradisi sede paratus. Amen* | *Ego Petrus presbyter hoc opus fieri jussi* | *Anno ab incarnatione Domini millesimo nonagesimo III.º* » E nell'interno: « *Petrus Pbr Bledan* | *Rainerius Pbr Urbivetan* ».

È certo dunque che antecedente a tale epoca è la costruzione del coro, del rialzo della cripta, della aggiunzione degli archi e quindi del primo rifacimento della facciata.

Che i due archi estremi sieno posteriori agli altri ecco le prove:

I quattro primi archi posano su capitelli romani antichi; i due nuovi su capitelli espressamente scolpiti a vari ordini di foglie acuminate e ripiegantisi audacemente: opera singolare di mano espertissima. Le transenne che chiudono le varie antiche arcate abbracciano interamente la colonna; le nuove vi si appoggiano nelle faccie interne.

La muratura sovra gli antichi archi è a filari di conci tutti di egual dimensione e perfettamente ricorrenti; sovra gli archi nuovi la dimensione dei conci è differente, i filari non ricorrono; una spaccatura in ambo le mura della nave maggiore a perpendicolo sulla prima delle nuove colonne segna con evidenza il distacco tra il vecchio ed il nuovo.

Di più: gli antichi archi hanno larghezze irregolari; i nuovi misurano ciascheduno circa quattro metri.

Anche nei nuovi archi vi è l'originale motivo decorativo dei conci sporgenti della prima serie a formare sostegno alla seconda: ma qui l'artista ha profuso il suo talento di scultore: i conci sono più piccoli, più eleganti, adornati graziosamente di rosoncini e sempre in numero di nove equamente distribuiti.

E su in alto gli archetti decorativi delle pareti della nave maggiore non sono portati come gli antichi da colonnine, ma da pilastrini ineleganti e piatti.

All'esterno non solo son pilastrini quelli che reggono gli archetti della nave maggiore, ma per quanto corrisponde allo spazio occupato internamente dai nuovi archi, le colonnine che reggono gli archetti del muro delle navi minori si prolungano sino al suolo rompendo l'euritmia di tutta la decorazione antica.

Chi ha fatto i bei capitelli arditi delle nuove arcate interne fece anche la facciata, meno la porta centrale di cui parlerò più tardi.

Come in tutte le basiliche lombarde, la facciata dimostra schiettamente la divisione interna. La fronte centrale corrispondente alla nave maggiore si protende di un mezzo metro dalle altre due corrispondenti alle navi minori: è larga circa dieci metri e mezzo.

Ed appunto in questa parte centrale si manifesta una terza costruzione posteriore ad ambo le altre: essa è evidentemente opera della insigne scuola dei marmorari romani, ed è così schiettamente diversa dall'opera antecedente, creazione dell'autore dei capitelli delle ultime arcate interne,

che non fu necessario lungo ed attento esame ad avere certezza di quali lavori nella facciata spettino piuttosto all'uno che all'altro degli artefici.

La porta centrale è interamente opera dei marmorari: le svelte ed aggraziate colonnine, gli eleganti e snelli capitelli, la forma tipica degli archi, il fregio a punta di diamante sullo spigolo vivo del maggiore archivolto, i mosaici ricorrenti lungo gli stipiti della porta, nella lunetta, e nei quattro archivolti, il peculiar modo onde sono ricavate per incasso e non per rilievo le gole e i tori che danno gioco di chiaroscuri agli spigoli dei quattro stipiti rientranti fra le colonne, ne offrono certezza. La porta si apre graziosa nella parete, la quale è priva di ogni adornamento, se se ne tolga due piccoli rettangoli di marmo bianco con innesti di mosaico lateralmente al sommo dell'arco: così la candidezza del marmo della porta spicca gentilissima sulla severa e calda tinta dei bei conci.

A breve distanza dal sommo dell'archivolto maggiore della porta ricorre una schietta cornice ove poggiano dieci colonnine e due pilastri, sui cui brevi e larghi capitelli girano undici archetti a ferro di cavallo formanti una bella loggetta. Questa e i due fieri grifoni alati, che la spalleggiano sporgendo vivamente dagli spigoli estremi dell'avancorpo, sono opere cosmatesche. Così pure la seconda cornice portata da piccole e molto spesse mensolette, formate da teste vere o fantastiche di uomini e di animali.

Su questa cornice, ai lati estremi, e precisamente al di sopra dei due grifoni, stanno due basi cilindriche, aventi aspetto di capitelli, ornate da cinque grandi foglie simili a quelle dei capitelli della chiesa, cioè estremamente sporgenti e molto ripiegate allo innanzi. Su queste basi poggiano i piedi anteriori di due torelli che sopportano sul dorso robusto i due forti pilastri che si ergono a sostenere l'architrave del timpano. I capitelli che sottostanno all' architrave e le mensole che lungo tutta la fronte lo sopportano sono arricchiti del medesimo originale motivo delle foglie molto ripiegate. Il quale motivo si ripete con suprema eleganza nell'ultima esterna cornice del grande rosone che sta nel centro, cornice inquadrata fra i simboli dei quattro evangelisti.

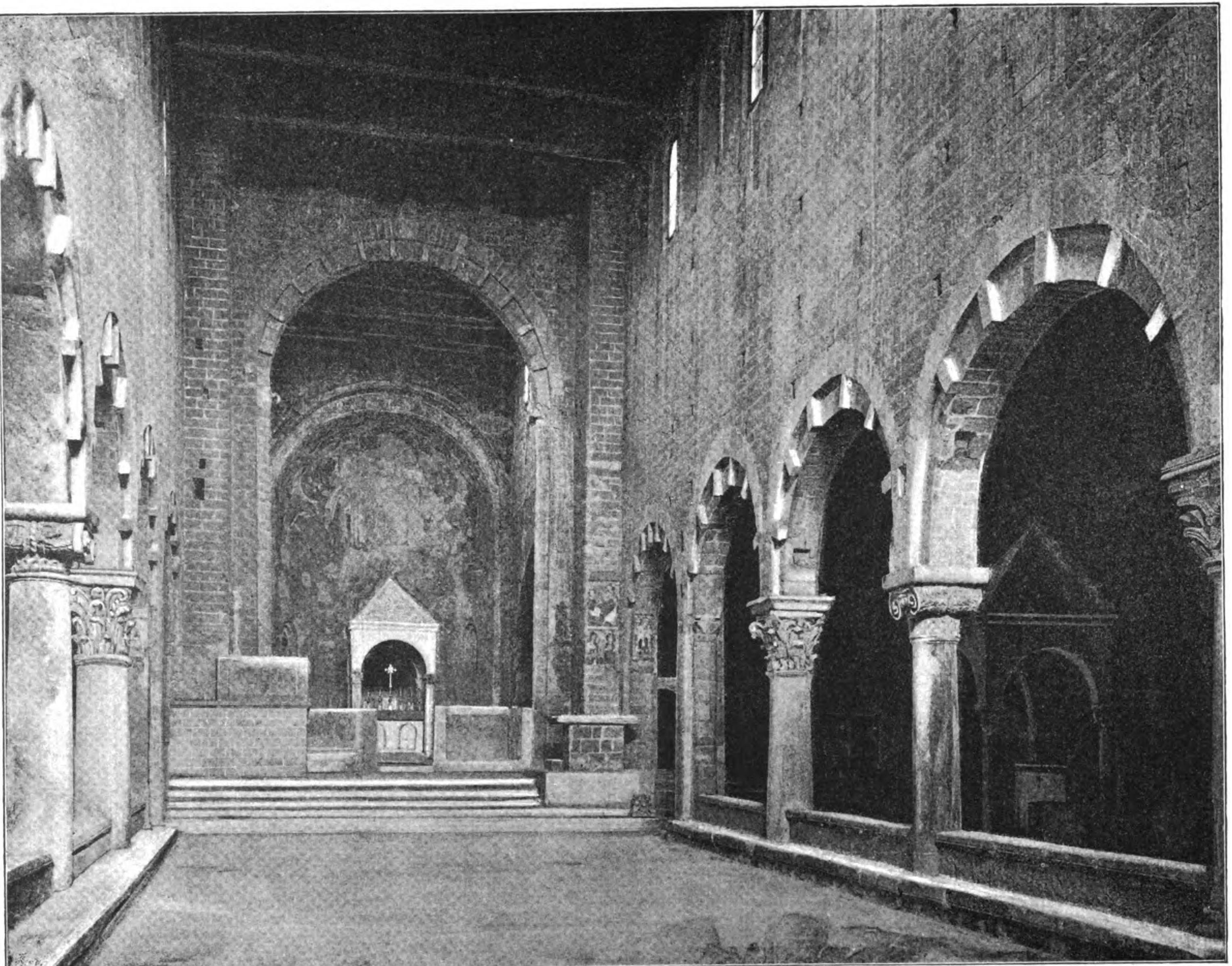
Le basi cilindriche, i torelli, i pilastri ed i loro capitelli, le mensole che reggono l'architrave del timpano, l'architrave stesso ed il timpano tutto, gli emblemi degli evangelisti che come i dragoni piantati sui lembi ultimi della inquadratura della cornice sono tanto diversi, nella fattura scultoria, dai grifoni che fiancheggiano la loggia, e la cornice circolare esterna del rosone sono opera dell'artefice che ha scolpito con tanto vigorosa e sicura mano i capitelli delle nuove arcate interne.

Sono invece lavoro cosmatesco il rosone e due lunghe bifore a tre colonnine che lo fiancheggiano.

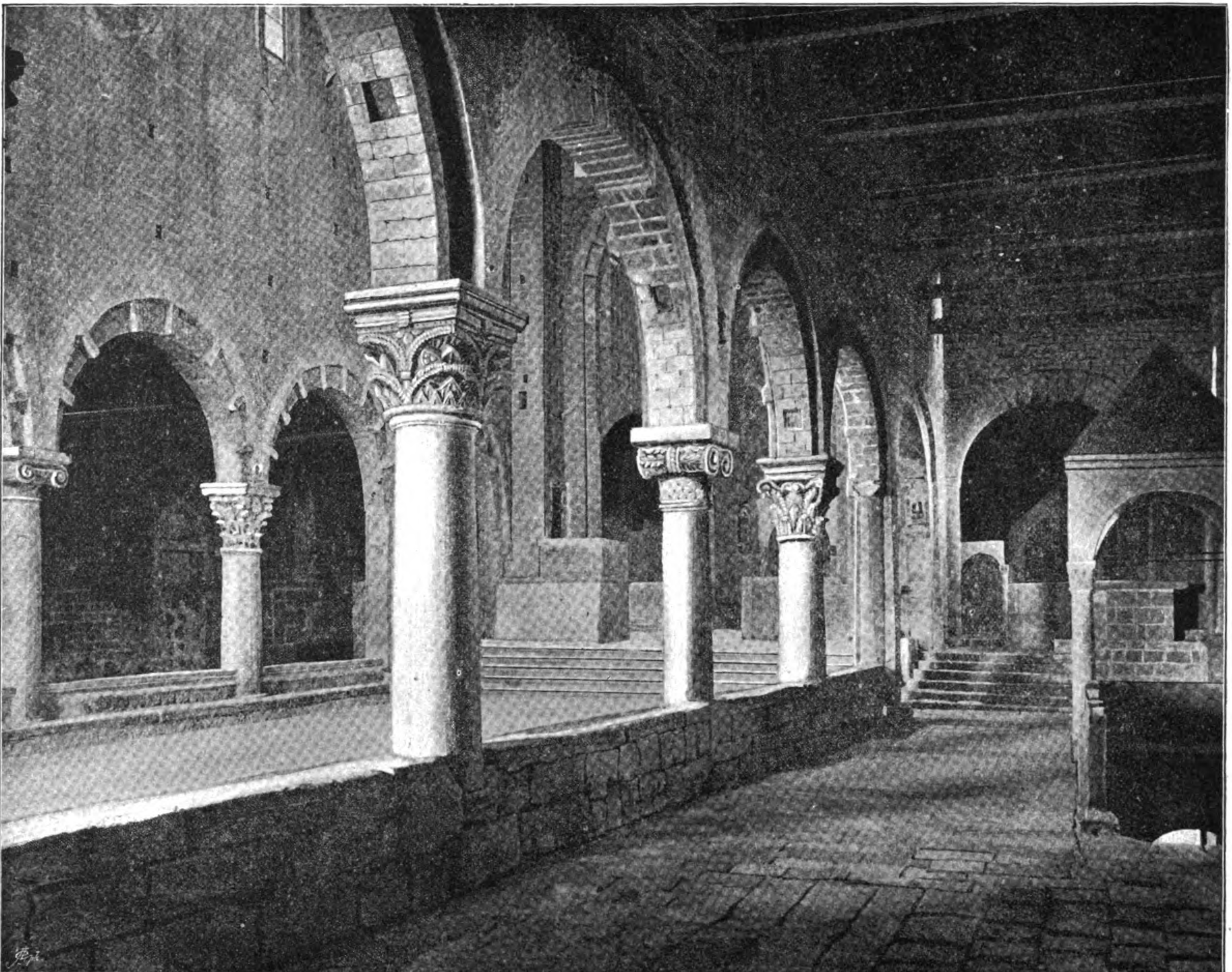
Tutta la parte della fronte che sottostà al cornicione superiore del loggiato è più sporgente che non lo sia tutta la parte che lo sovrasta; più sporgente di tanto, quanta è la profondità tra la base delle colonne del loggiato ed il muro della chiesa: o, a meglio intenderci, di tanto quanto dista la faccia esterna dell'archivolto maggiore della porta centrale dalla faccia esterna degli stipiti della porta. — Il che mi fa agevolmente concludere che l'artefice del decimo secolo aveva immaginato la parte centrale della facciata su un solo piano, e ne aveva, se non compiuta, certo preparata tutta l'ossatura e gli scomparti: mentre i marmorari del dodicesimo secolo chiamati a compiere o a modificare la parte centrale, avendo immaginato una porta a più ripiani rientranti, furono costretti a dare maggiore sporgenza alla parte circostante e quindi al loggiato superiore ed al suo cornicione.

Ed è forse questa stessa la cagione per cui manca oggi, nella parte centrale, la ricorrenza degli archetti che sulla fronte delle due navi laterali portano l'architrave dei due timpani tronchi. Un attento esame delle parti restanti mi fa sicuro che l'artista del decimo secolo aveva creata tale ricorrenza.

Le parti laterali sono fortunatamente intatte, e ci danno tutta la misura dell' ingegno di quel valente che le creò. Sta nel centro della fronte di ognuna delle due navi una porta imponente per la singolare robustezza. I due pilastri che reggono l'archivolto maggiore aggettano dallo stipite della vera porta solo tanto quanto occorre perchè nell'angolo trovi posto una colonna, sul cui capitello non poggia un altro arco ma, a strombo, l'intradosso dell'arco portato dal pilastro; due colonnine che vanno a reggere nell'alto altri archi decorativi, rinserrano la porta al punto di congiunzione dello archivolto col capitello del pilastro, e nei due angoli formati dalle colonnine



INTERNO DEL SAN PIETRO DI TOSCANELLA

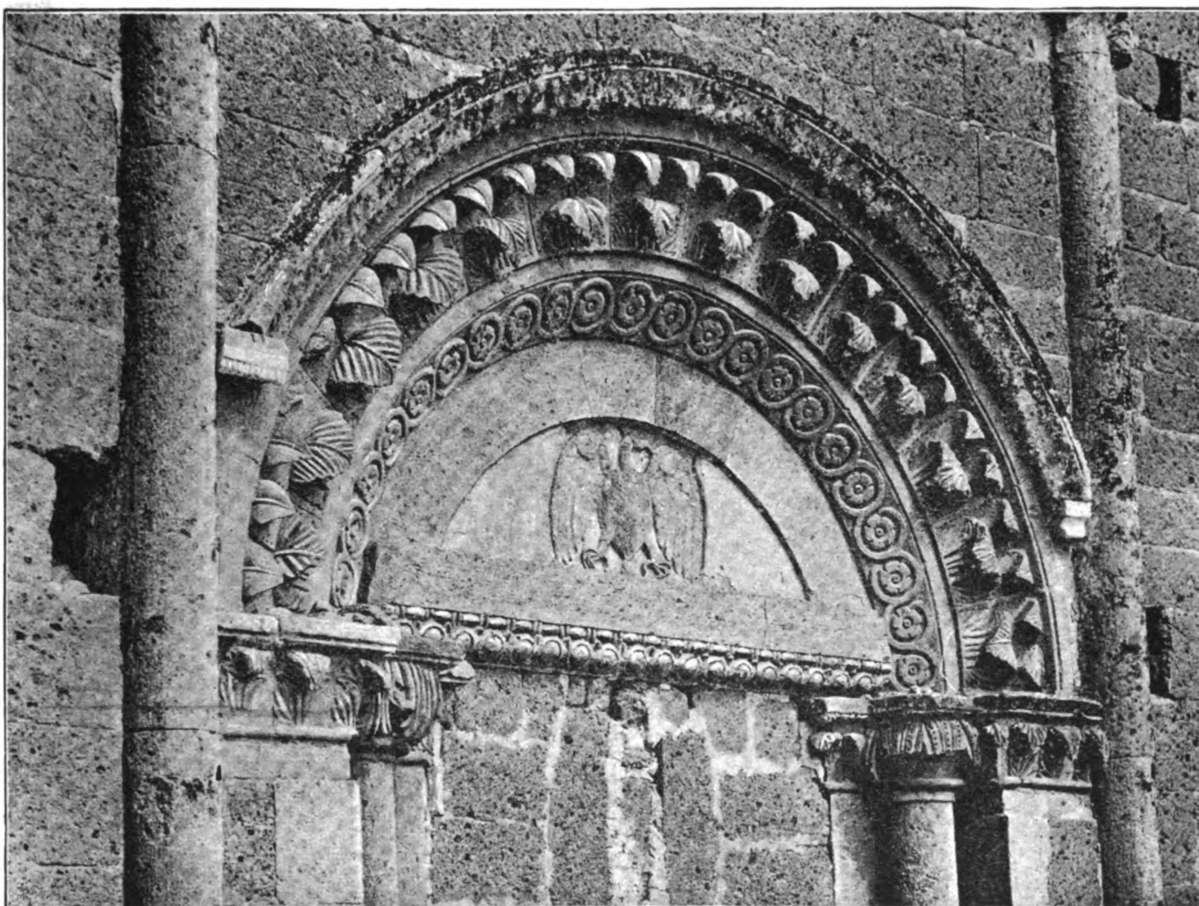


INTERNO DEL SAN PIETRO DI TOSCANELLA

che salgono e dal voltare dell'arco, sono infisse due mensole che portano un ultimo arco più degli altri sporgente a guisa di cornice, con cui si chiude l'ornamentazione della porta.

Di poco differiscono fra loro le due porte: se non che nella porta della nave minore destra le due colonne sono a spirale, e l'arco che le sovrasta è formato di un toro, grosso quanto le colonne stesse; in ambo due è notevole, nei capitelli e negli archi, l'originale fregio di foglie piantate all'inverso e molto piegate all'innanzi.

Il pavimento antico dell'ottavo secolo era stato rispettato da chi prolungò la chiesa: ci si aggiunse soltanto quanto occorreva per ricoprire il suolo nuovamente intercluso. I cosmateschi



PORTA LATERALE SINISTRA NELLA FACCIATA DEL SAN PIETRO DI TOSCANELLA

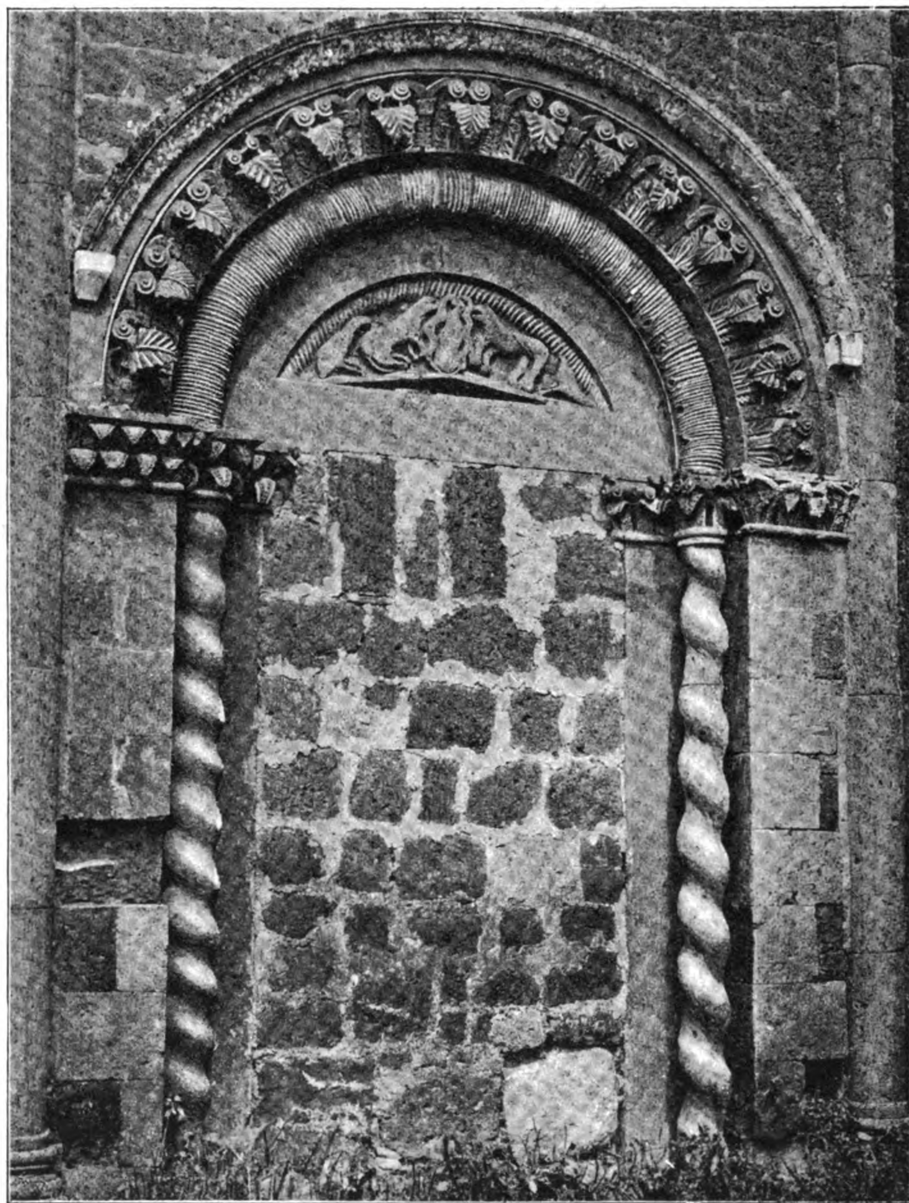
trovarono quindi deteriorato, per l'uso, l'antico, ed ancora in buona condizione la parte aggiunta; rifecero quello in musaico a figure geometriche variamente aggruppate, e rispettarono questa. La quale a sua volta, perchè più antica del pavimento cosmatesco, è ora scomparsa, mentre rimane perfettamente intatto il pavimento del XII secolo, che termina in linea alle prime delle colonne nuove.

Il non esservi nell'interno della chiesa nessuna traccia di rappresentazione simbolica animalesca o figurativa di veruna specie è nuova certissima prova che la costruzione ne rimonta alla fine del settimo secolo ed ai primissimi anni dell'ottavo. Dalla seconda metà dell'ottavo secolo in poi è tale il dilagare del simbolismo figurativo e animalesco, che neppure il bello e solenne tempio di San Pietro avrebbe potuto sottrarsene.

Invece nella facciata del decimo secolo il simbolismo si impone: infatti, oltre ai due torelli

cui accennai, sono scolpiti nelle due lunette sulle porte laterali un' aquila, un serpente lottante col leone ed una tigre; e altre due teste di leone sono infisse sovra le due porte fra gli archetti superiori: teste antiche di scalpello romano.

Nella facciata del dodicesimo secolo i grifoni alati, il serpente attorcigliato intorno alle braccia di un uomo, Orfeo che suona la lira, il buon pastore portante la pecora e serpenti alati, e volpi



PORTA LATERALE DESTRA NELLA FACCIATA DEL SAN PIETRO DI TOSCANELLA

e triplici teste di gorgone ed altre simili sono il tributo pagato anche dalla scuola cosmatesca alla mania dei simboli. Dei quali sarebbe inutile sfoggio di facile erudizione dare qui il significato volgare.

Una sola torre campanaria stava piantata in prossimità della nave che è a sinistra di chi guarda la facciata: la costruzione delle mura che ancora ne rimangono si dimostra identica a quella della prima chiesa. E ciò è confermato dal fatto che troppo vicina ne sarebbe stata la collocazione: vicinanza estrema cagionata dal successivo prolungamento della basilica. L'unicità e l'ubica-

zione della torre aggiungono una prova alle altre già portate dell'essere stato S. Pietro costrutto non più tardi dei primi anni dell'ottavo secolo.

Di fronte alla torre, appoggiantesi per qualche metro alla parete laterale esterna della nave a destra, si ergeva l'episcopio ora pressochè diruto. In un antico codice da me posseduto ho ritrovato un piccolo disegno di Toscanella, che mi permette ristabilire all'incirca l'antica forma del ricco palazzo; e ciò con tanto maggiore probabilità di esattezza, inquantochè nel fondo a paesaggio di una delle lunette nel chiostro della Chiesa del Riposo a Toscanella mi fu dato ritrovare una veduta dell'abside di S. Pietro con la vista dell'episcopio in tutto eguale alla rappresentazione datane nel mio codice del quindicesimo secolo. Il dipinto della lunetta è opera della fine del 1500. Le finestre che ancor rimangono dell'episcopio sono bifore molto gentilmente ornate nei capitelli, negli archetti e nelle lunette; e tali per le loro forme e per i loro fregi, da potersi certamente assegnare al XIII secolo la loro costruzione.

Disgraziatamente non ho potuto in nessun luogo trovare qualche antica rappresentazione della porta che chiudeva il piazzale posto innanzi alla chiesa e vi dava accesso; e troppo poco resta ora di esso, perchè si possa tentarne la ricostruzione.

Riassumendo :

La chiesa primitiva è della fine del settimo secolo e dei primissimi dell'ottavo: e perciò la più antica in fra tutte le conosciute di stile lombardo; per somma ventura le aggiunzioni del X e del XII secolo nulla tolsero al mirabile organismo del nobile edificio.

Sono del X secolo la cripta, le due arcate più prossime alla fronte, la facciata delle navi minori e quasi tutta la parte superiore della facciata della nave centrale.

Appartiene al XII secolo ed alla scuola dei marmorari romani tutta la parte inferiore della fronte centrale, e, della superiore, il molto elegante rosone e le due bifore che lo spalleggiano.

Il tetto fu più e più volte rifatto, nè tra i varj imbastardimenti è possibile discernere le parti originali. Tuttavia alcuni resti dell'antichissima copertura credo aver ritrovati sopra il santuario, ove appunto oggi, specialmente a perpendicolo dell'arco santo, più immediato e maggiore è il bisogno di riparazioni e restauri.

Il tempio, forse in grazia del completo abbandono in cui fu lasciato dal 1500 ad oggi, è assai ben conservato. Tuttavia è necessario togliere sul dinanzi della fronte la terra ed i rovinacci che vi si sono coi secoli accumulati: essi, rialzando il piano del piazzale esterno, sono causa che l'acqua delle pioggie si infiltri continuamente nel tempio. È altresì indispensabile restituire al primiero livello il terreno che fiancheggia la chiesa, cosicchè le acque possano avere opportuno scolo più rapido, e sia tolta con ciò l'umidità che, specialmente nella cripta, è sicura e continua cagione di danni.

ETTORE GENTILI

NUOVI DOCUMENTI

Documenti inediti per la storia delle maioliche

(*Continuazione e fine*)

III. - Divisione di maestro Guido Fontana col figlio Orazio

(Archivio notarile d'Urbino. - Atti di Francesco Fazzini, prot. n. 523, c. 310).

« In nomine Domini amen. Anno Domini ab eius nativitate 1565, indictione 8a tempore pontificatus pp. Pii 4.ti die vero octava novembris. Urbini in palatio domini potestatis ac in eius studio juxta stratas bona comunis et alia latera. Presentibus domino Alexandro Veterano, et ser Guid. Angelo Zangherio, et Joanne Farina de Mercatello aromatario et habitatore Urbini, testibus ad hec vocatis habitis et rogatis etc.

« Quum sit quod versa fuerit et vertatur extraiudicialis differentia et discordia inter magistrum Guidonem q. Nicolai de Durante, figulum et habitatorem Urbini ex una, et magistrum Horatium eius filium ex altera, causa et occasione bonorum mobilium et suppellectilium domus et apothecae dicti magistri Guidonis et vasorum, ut vulgo dicitur, tanto cotti come crudi dictae apothecae et plumborum et stagnorum et arenae existentium dictae domi et apothecae et occasione ut vulgo dicitur del lavorare per l'avenire et delli lavori fatti et preparati di farsi, et etiam occasione creditorum et debitorum hactenus factorum per dictum magistrum Guidonem et Horatium, et specialiter crediti quod dicti magister Guido et magister Horatius habeat cum Ill.mo et Ex.mo Domino Nostro Urbini invictissimo Duce, et quod habent in Pedemonte, prout apparere dixerunt in lista Cap.i Francisci Paciotti, et eo quia dictus magister Horatius allegabat prout allegat dicta credita esse facta industria et laboribus ipsius magistri Horatii, et ad ipsum spectare, et non teneri ad dicta debita et velle consequi ratam dictorum mobilium et suppellectilium et dictorum vasorum et stagnorum et plumborum ac arenae, et velle de cetero suam artem exercere separatim a dicto suo patre et fratribus, et velle communicare lucra per eum facienda, et contrarium allegaverit et alleget dictus magister Guido, et decreverint inter se amice agere et non litigare et futuris litibus et expensis parcere, propterea constituti coram dictis testibus et me notario infrascripto dicti magister Guido et magister Horatius per se et eorum heredes et omni meliori modo, via, iure, forma et causa quibus magis melius vallidius et efficacius facere potuerunt et possunt, venerunt ad infrascriptam transactionem conventionem et pacta perpetuo duratura vid. vulgari tamen sermone loquendo. In prima che si debba fare un inventario de tutte singole cose, che si trovano in casa et in botega et tanto delle massaritie di casa quanto della botega et de vasi tanto cotti come crudi et de piccoli stagni et arene et generalmente di tutto quello c'hanno. Et che detto mastro Horatio sia tenuto, sicome fare promette, pagare tutti li debiti, che si trovano avere essi mastro Guido et mastro Horatio, et tanto fatti per causa et utile di casa, come per interesse della botega per insino al dì presente tanto in Urbino quanto di fuori di Urbino, quali sono et seranno descritti nel fine del presente contratto, comprehendendo anco la dote di Camillo di mastro Guido predetto, e li doicento fiorini della vendita di Montedolce com.to E dichiarando, che detto mastro Horatio non sia tenuto a pagare li debiti che non seranno scritti nel fine del presente instrumento et che detto mastro Horatio debbia et sia tenuto a suo risigo riscuotere tutti li crediti, che si trova havere la casa e la botega per insino al dì presente, tanto in Urbino quanto fuori, quali sarranno descritti nel fine del presente instrumento. Per li quali detto mastro Guido è creditore, et acciò li possa riscuotere et conseguire dà cede e concede al detto mastro Horatio stipulante per se et suoi heredi tutte l'attioni et raggioni contra detti debitori in piena forma. In oltra, che detto mastro Horatio debbia havere e conseguire sicome detto mastro Guido li dà et concede per titulo di transatione tutti li lavori cotti figurati et anco quelli che sono da cocere et che si trovassero in botega per

insin al dì presente. Item l'arena colata et la metà dei coloretti che si trovano in casa et in botega per insin al dì presente. Et che ancora detto mastro Horatio debba havere sì come detto mastro Guido li dà et concede, l'uso et comodità di un mulino da macinare colori et l'uso della fornace et fornello et altre massaritie et un torno con l'altre massarie, che vanno con esso torno. Dichiarando però che 'l molino et il torno habbino a servire a uso proprio di esso mastro Horatio, ma la fornace fornello et altre massarie che le possa usare quando non l'opera il detto mastro Guido. Et con patto, che detto mastro Horatio habbia a riparare a sue spese il molino ed il torno, et habbi a contribuire per un terzo della spesa per riparare la fornace et fornello et altre massaritie, et che detto mastro Guido sia obbligato a cavare la dote della moglie di mastro Horatio havuta per mastro Guido, cioè fiorini cento di moneta vechia, sì come detto mastro Guido dice e confessa, et debba havere sì come detto mastro Guido li dà et concede tutto il stagno calcinaro et rena per fare i bianchi. E quanto come di sopra detto mastro Guido ha dato e concesso al detto mastro Horatio emancipato l'ha dato e concesso per detto titolo di transatione, et perchè così è piaciuto e piace a detto mastro Guido di fare, et perchè habbi a pagare i debiti sopradetti, et perchè il detto mastro Horatio si è obligato et ha promesso dare al detto mastro Guido presente et accettante scudi settantacinque mezi a raggione de grossi vinti per scudo infra tre anni prossimi in questo modo et termini, cioè scudi venticinque per anno da pagarsi de sei mesi in sei mesi, e che 'l primo pagamento si facia al fine del primo semestre, et che 'l semestre cominci dal dì del presente instrumento. Et perchè ancora tornando comodo e utile ad esso mastro Guido li promette et s'obliga detto mastro Horatio tenere presso di se per detti tre anni prossimi la Domittilla e Flaminio figliuoli di Nicolò fratello di esso mastro Horatio, e de vestirli calzarli e fargli le spese per tre anni prossimi, con questa intesa però, che mastro Horatio predetto, non sia obligato a darli salario alcuno, e che detto mastro Horatio non sia obligato dotare la Domittilla, et che detto mastro Horatio non possa domandare ad alcuno le spese fatte per detti alimenti et vestimenti alli detti Domittilla e Flaminio, et che restino al detto mastro Guido et non s'intendino dati al detto mastro Horatio li lavori bianchi, li lavori alla Venetiana, lavori dozinali cotti e da cociere, rena, feccia et terra, che si trovano al presente in botega e in casa, la metà de' bacili bronzi e brocchette che si ritrovano, piatti grandi e mezani, cotti crudi et invetriati, et tutto il resto dei lavori da mezo grosso et da un bolognino et dozinali, et che detto mastro Horatio non possa domandare niente per l'avenire vivente detto mastro Guido nè de' frutti, nè di guadagno, nè d'avanzati, nè d'alimenti, nè frutti della dote di sua moglie, ma che tutti siano liberi proprii et particolari di esso mastro Guido mentre viverà, et ch'all'incontro nè mastro Guido nè altri possino molestare detto mastro Horatio, nè avere contro di lui raggione et attione alcuna in detti lavori e cose come di sopra convenuti ch'habbia havere e come di sopra dateli e concesse nè in li crediti sopradetti et infrascritti, nè i guadagni, che per l'avenire farà detto mastro Horatio, ma che tutti siano et habbino a essere proprii e particolari di esso mastro Horatio e suoi figlioli, e che de quelli ne possa disporre vendere et alienare a suo beneplacito tanto per contratto quanto per ultima voluntà, dichiarando insieme e convenendo detto mastro Guido e mastro Horatio, che le dette massaritie consignate ad uso come di sopra, e l'uso del molino fornace et fornelli e torno habbi a durare mentre viverà detto mastro Guido, ma senza preiudicio però di esso mastro Horatio e suoi figliuoli di poter conseguire la lor rata de tutti li beni di esso mastro Guido dopo la morte di detto mastro Guido, anzi s'intende sempre reservato a esso mastro Horatio di poter conseguire la sua rata de' beni paterni e materni dopo la morte di detto mastro Guido. Et successive dictus magister Guido pro observatione, predictorum supra per eum conventorum promisit dicto magistro Horatio stipulanti pro se et suis heredibus et pro domina Agnesina eius uxore et mihi notario infrascripto ut publicae personae stipulanti pro dicta domina Agnesina et pro omnibus quorum interest, dictos florenos centum ut supra habitos, et quos iterum confessus fuit habuisse pro dotibus dictae dominae Agnesinae tenere pro dotibus et nomine dotium dictae dominae Agnesinae et salvare et custodire omni eius periculo et fortuna dictae dominae Agnesinae, et evo et cui ius et casus dederit in omnem tamen casum dotis restituendae dare et restituere. Pro quibus quidem florenis centum dotibus predictis ut supra servandis et restituendis hipothecavit et obligavit dicta domina Agnesina omnia ipsius magistri Guidonis bona mobilia et immobilia presentia et futura etc. quae constituit tenere et possidere dictae dominae Agnesinae et ejus heredum donec adveniente casu dotis restituendae illorum possessionem acceperint quam accipiendi licentiam dedit et dicta bona usufructuandi donec integraliter fuerit satisfacta de dictis florenis centum et de dannis expensis etc. cum pacto quod fructus non computentur etc. Et ulterius dictus magister Guido similiter pro observatione predictorum inventarium omnium suorum bonorum fecit, et quae infrascripta esse et habere dixit ut infra et assignavit. In primis vulgari sermone loquendo. Un letto di piuma con un sacone, un cavezal longo, doi cavezaletti, una coperta a verdura, una coperta di lana, una coperta di mezelano, un padiglion di tela di 14 con lavori a rugine, un padiglion di fiore tramato di accia, una letiera di noce, un tornaletto a verdura, un forzier vechio, doi casse, una segiola, un quadro con una Madonna e un altro con un San Lorenzo et un altro di gesso, panni di lino et altre cose qual'erano di donna Gioanna moglie già di detto mastro Guido. E prima lenzuoli sottili tre, tovaglie di tela di renso n° 2, cioè una sotile, et l'altra grossa, tovaglie da spalla di renso n° tre, tovagliette di renso

nº otto, una scuffia d'oro doi colletti ciò è uno di ortichino con lavori d'oro, et l'altro di velo d'argento, anelli d'oro, in man dì esso mastro Guido ciò è una plasma, una torchina, una corgnola, una coltrice da cuna, spalliere per la camera dove sta detto mastro Guido di colore rancie bianche e verde, et in talamo ubi stat dictus magister Horatius dixerunt extare infrascripta vid. Un matarazo doi coperte bianche di lana, una coperta azurra imbutita, un padiglion d'accia col tornaletto legati con mappe di bambagio, spaliere verde per tutta la camera, tre quadri a paesi, un ritratto di donna, quattro candelieri d'ottone con le lucernine, un candeliere a vite, doi casse grande dorate, una valige, un panno da tavola fatto in leone di colore verde....... et rosso e bianco di braccia quattro. Veluto negro braccia doi e mezo. Un padiglion di tela ditta de 18, con rete lavorate. Un scorcino dorato, una spada dorata, una rotella dorata, e coralli per manigli per la Virginia, una infilza di perle per la Domittilla. Coralli per manilli con 19 bottoni d'argento et otto cannelli d'argento. Un vezzo di perle con otto bottoni d'argento. Una gioia falsa, una carega. Et in talamo ubi stat Camillus frater dicti magistri Horatii, doi tapeti, una verdura, doi cusini laorati da tener su le sedie, una coltrice di penna con un cavezal longo, doi cavezaletti, una coltrice di lana, un'altra coltrice grande con un cavezal longo. Una coperta di lana, una coperta azurra imbottita et coperta bianca imbotita, un padiglion d'accia con le frangie di tela rado, doi torchine ligate in oro, un anello con una pietra verde, un'infilza de perle, doe casse grande depinte de cinaprio, doi forzieri, una segiola, una carega, una Madonna dorata et ut vulgo dicitur nella cucina, un par de capitoni con palletta e mogliette, doi catene da fuoco, una scaldaletta, una cassa vechia, una panara, un tre piedi, una gradella, una salarola, tre spidi, un caldar picolo, una caldara grande, un altro caldaro picolo, una grattacascio, una padella da torte, una padella da frigere, un secchiello d'ottone, una matera grande con tre banchetti, et ut vulgo dicitur nella camera delle mamole una letiera di noce, una coltrice di penna, un cavezaletto, una schiavina, uno cassone, un tornaletto, un padiglion vergato tanè e bianco, doi forzieri, una carega di corame, una carega di legno. Et ut vulgo dicitur nel salotto tre casse bianche, tre bancate, una tavola grande con li tre piedi, una carega di corame alla romanesca, doi quadri grandi a paesi, doi quadri picoli con una Madalena di Rafaelle d'Urbino, due teste di gesso, sopra le porte un archebuso con la coperta di corame, un par de capi fuochi con ottone alla bresciana, con palletta mogliette, forcina e rampino, et un legno da tener le cappe, et ut vulgo dicitur nelle stanze di sopra un casson da far il pane, quindici pezzi de legni d'abeto grossi, più vasoli, un telaro da tener fiori, forme de diverse sorti per l'essercitio de vassari, et ut vulgo dicitur nella botega banconi per tener colori nº quatro, doi roncetti, doi casse bianche una piletta, un mortal di metallo qual sta in casa per grossi X, il pistello di ferro, una tavola con li trespoli et ut vulgo dicitur nella stanza di mezo doi cassoni di noce, una cassa d'abeto grande, doi casse da tenere la rena et la feccia stangate, et ut vulgo dicitur nella stanza doi torni, una cassa, cinque stanghette, cento vint'otto lavoretti da mettere lavori alla loggia, un stangone con un par di trespidi grandi, tre cannali, un banco grande nella stanza della Lena, un pal di ferro, uno tinaccio, cinque mastelle aquale, a doi cioè li cierchi di rame, tre mastelle picole, doi molini finiti, una rocca col pistel di ferro sopra la fornace, doi stangate, doi diagoli di ferro, una forcina di ferro, una vedetta, un stangaro, un par de trespidi grandi, et ut vulgo dicitur nella cantina dieci botte con li loro sedimi, un par de barili, una petriola da botte, una fiascha di legno, un barletto di legno, tre para de bigonzi, un casson grande da grano, un crivello da biada, et un casson di noce grande. Et ut vulgo dicitur nella camera di Flaminio una letiera di noce, un matarazzo con un cavezal longo una schiavina, un forziero, una stadiera grossa ed una picola, et ut vulgo dicitur robbe ha in mano mastro Horatio XIIII castagnuoli de più longhezze, quatro para de trespidi, legnami per fare doi credenze in piazza, doi para di ceste, et ut vulgo dicitur robbe alla possessione un tinaccio grande, una tinella, et una sappa, una vanga, un picone, una letiera, doi tavole, una cassa, una scura, un scorciello. Et la casa nel borgo di San Polo per lato gli heredi di Vincenzetto, Don Cesare di Piermaria Lutio Asinaro, et Pavolo di Simone. La possessione del remocte, la possessione comprata da Federigo Paleologo, il campo dai meli compro dal Caldarino, il campo con la vigna compro dalla Spagnuola, la possessione compra dalle Sore di S.ta Chiara, una casa et una vigna compra dalla Giulia di Pierone, una coppia a vigna et a campo con una casa compra dalla Brardina et da suo figliuolo, una coppia e mezo di terreno compro da Gallo spadaro, un cannetto, e tutti li detti beni della detta possessione dalle remocte ha per lati la strada da tre il fosso, da doi M.a Genevera Alberta, detto Gallo Spadaro, Cristofaro e Piero dalle busche, li heredi di Mat.o Cecho d'Antonio della Brarda di Barthoccio, e Detalevo Biancalana et altri lati se vi fussero. Dicta autem debita ad quae ut supra dictus magister Horatius tenetur confecta usque in presentem diem, et quae ut supra dictus Horatius promisit solvere sunt infrascripta vid. E prima vulgariter loquendo alla Ciarlina a Censo scudi cinquanta, a ser Gabrielle del Bene fiorini cinquanta a parte d'ufficio, a Giovanni Farina spetiale in Urbino scudi quaranta doi, a Zacaria Urselli scudi undici, a Baldantonio Losso scudi sedici, a Federigo Paleolago scudi dicisette, a Jacomo di Argenta scudi vintiquattro, al signor Leonardo scudi vinti, a Battistino Bergamasco in Pesaro scudi dodici, a Guglielmo hebreo scudi sette, al Bergamo in Urbino scudi dicidotto, a Francesco Baldo scudi doi, alli figlioli di mastro Baldo da Gubbio scudi quattro, a Cencio da Gubbio scudi doi, al monte della pietà per li pegni scudi dicinove, al Preposto scudo uno et bol. XI, la

dote di Camillo come per i contratti appare scudi cento trentatre et bol. vinti per le cose di monte dolce scudi cento trenta tre et bol. 20, a Isacco hebreo scudi dieci, a mastro Donino scudi diciotto, a ser Gabrielle del Bene per gli usufrutti delli cinquanta fiorini scudi sei, a Gioannino sarto scudo uno. Credita autem ut supra conventa esse debere dicti magistri Horatii et per eum exigenda dictus magister Guido dixit esse infrascripta, et ut vulgo dicitur, per pagare detti debiti, et ut supra data et concessa dicto magistro Horatio prout etiam dictus magister Guido dedit et concessit dicto magistro Horatio stipulanti pro se et suis heredibus sunt infrascripta vid. Scudi cento deve dare il prefato signor Duca Illmo. d' Urbino, et scudi quatro cento cinquanta per dotti vasi et credito seuo in Piemonte e com'appare per lista in mano del capitano Francesco Paciotto. Et predicta cum pacto etiam quod dictus magister Horatius teneatur, prout sic facere promisit dicto magistro Guidoni spipulanti etc. suprascripta debita solvere infra duos annos proxime venturos, et deinde ad omnem requisitionem dicti magistri Guidonis. Renuntiantes exceptioni doli mali vis metus fraudis simulationis erroris iuris et facti conditioni indebiti sine causa vel ex iniusta causa ac lesioni enormi et enormissimae etiam ultra et plus quam dimidiam in magna quantitate ac remedio legis 2 C. de rescin. vend. et omni alii ll. et sacrorum canonum statutorum et costitutionum ac iuris beneficio et auxilio ipsis competenti et in posterum quomodolibet competituro ac iuri et legi dicenti et disponenti generalem renunciationem non valere nisi precesserit specialis. Certificati per me notarium infrascriptum coram dictis testibus quid importent dictae ut suprafactae renunciationes et earum beneficia. Quae omnia et singula supra et infrascripta ac in presenti instrumento contenta dicti magister Guido et magister Horatius dixerunt et confessi fuerunt ac iuraverunt ad sancta Dei evangelia scripturis sacro sanctis manu tactis vera fuisse et esse eaque omnia cum iuramento predicto promiserunt invicem et vicissim unus alteri et alter alteri stipulationibus intervenientibus semper et perpetuo firma rata et grata habere tenere attendere et observare ac adimplere, et in nullo contra facere dicere opponere vel venire per se nec per alium seu alios aliqua ratione vel causa de iure nec de facto directe nec indirecte nec quovis modo sub pena dupli suprascriptarum pecuniarum quantitatum, et sub hipotheca et obligatione omnium eorum bonorum mobilium et immobilium iuriumque et actionum presentium et futurorum cumque refectione damnorum omnium et expensarum ac interesse litis et expensae qua quidem pena commissa soluta exacta vel non, predicta tamen omnia firma maneant atque perdurent, et extendi etiam mandaverunt ad sensum sapientis ».

Di questa divisione fece già parola il Raffaelli nelle *Memorie Istoriche delle Maioliche lavorate in Castel Durante*, e dal relativo istromento estrasse alcune particolarità il p. Pungileoni nelle note alle *Notizie delle Pitture in Maiolica;* ma ve ne restarono tante, e di tal importanza per la storia dell'arte, la famiglia Fontana, e i costumi del secolo decimosesto, che io un giorno mi accinsi a trascriverlo per intero, ed oggi non dubito porlo nel novero dei documenti inediti, e dargli luogo nelle colonne di questo periodico.

IV. — Lettera dei priori di Perugia a quelli di Deruta

(Arch. Comunale di Deruta)

« Molto Mag.ci nostri hon.

« Desideramo che per servigio della nostra città ci facciate favore di mandarci due o tre huomini che si dilettino di dipingere, ma desideramo ancora che venghino subito, che il favore che ci faranno, seranno essi ancor loro trattati et remunerati, offerendoci noi sempre pronti ad ogni loro servigio e commodo. E nostro Signor Dio li conservi.

« Di Perugia li 14 di Maggio 1609

« Servit. li Priori di Perugia »

È l'unica testimonianza, dalla quale si provi, i Perugini con l'andar dei secoli aver migliorato la lor figulina e ingentilitala per modo da stare al paragone almeno con quella di Deruta. La risposta dove speravo leggere di bei nomi, tra cui quello di Pier Paolo Mancini, fu da me diligentemente, ma inutilmente ricercata. Questi nel 1630 dipinse la testa (si sta in forse se della Maddalena o della Niobe) sul fare di Guido, ultimamente dal conte Carlo Casati donata al museo di Perugia.

ADAMO ROSSI

Benvenuto Cellini in Francia

Invitato il cardinale Ippolito II d'Este a Parigi per godere delle feste e de' trionfi, che colà si facevano per allegrezza della conchiusa tregua di Nizza e per l'andata dell'imperatore in Francia e per le nozze del duca di Clèves, recò con sè il bacile e il boccale che Benvenuto Cellini aveva incominciato a lavorare anche prima della prigionia e di poi compiuto. La sera del 17 marzo 1541, dopo che la Corte ebbe cenato, il cardinale fece presente al re l'opera del celebre orafo. Della presentazione discorre il seguente documento, che ci fornisce la descrizione della scena con qualche variante di quella dataci da Benvenuto Cellini nella sua autobiografia.

A. VENTURI

(Archivio di Stato in Modena — Cancelleria Ducale — *Dispacci dalla Francia*)

« — : Dupplicato di xvij di Marzo nel xlj di Bles: —

« Ill.mo et Ecc.mo mio Sr oss.mo etc.

. . . .

. . . . « S. M.ta non star di buona uoglia secondo l'usato, et spesso ella ua in consiglio qual si

tiene ogni giorno et hoggi si è ueduto che fermato, ella ha hauuto gran ragionamento col R.mo Tornone poi con Monsr Delfino, il quale intrauiene nel detto consiglio, Appresso col R.mo Sr nostro, et si è uisto per segni il ragionamento essere di qualche importanza. pur con tutto cio S. M.ta non resto che hier sera non banchetasse et festa facesse nella quale intrauenero molte maschere con belle liuree, et la maggior parte con turbanti alla Turchesca, et S. M.ta il R.mo di loreno et Rmo nostro erano conci si che compareuanno bene, Mons.r d'Orliens con quattro o cinque de suoi nelli turbanti loro haueano una spera, et di uari colori erano abigliati, non si sa mò per qual causa si facesse il detto banchetto così all'Jmprouiso et festa la qual tenero longa: Dopo la cena l'Ill.mo S.r nostro fece presente a S. M.ta di un bacillo et boccalo bellissimo, di mano di maestro Benuenuto il qual ella hebbe caro, et uolse beuere col detto boccallo per hauer tre bocche per prouar solo se ad una fiata sortiua l'acqua per tutte tre le bocche, et con esso beuue anchor Madama di Tampes, la quale è più in fauor che mai:

. . . .

« D. V. S. Ill.ma et Ecc.ma

« Src Caualiero sacrato (Carlo) »

(foris) « — : All'Illu.mo et Ecc.mo mio S.r et Patrone il S.r Duca di Ferrara etc. »

Il Primaticcio in Francia

La lettera seguente accenna all'Abbate di S. Martino, pittore bolognese, che è appunto il Primaticcio; e ci mostra come il pittore fosse adoperato anche a preparare i ricevimenti per le feste al nuovo re di Francia, Francesco II.

A. V.

(Archivio di Stato in Modena — Cancelleria Ducale — *Dispacci dalla Francia)*

« Di Parigi alli xvij di Giugno 1549

« Illmo et Ex.mo Sig. et Patrone coll.mo

« Allj xv di questo la sera tardi uenne qui al mio alloggiamento l'Abbate de san Martino Pittore Bolognese che sta col Re, et disse a tutti questi Gentil'huomini esser' mandato da Monsr Illmo d'Vmala per far' loro intendere che li preparaua una casa su la Ruua de Sto Antonio oue haueriano tutto quello che fusse loro di bisogno, et che il giorno seguente ui potriano andare, Egli fu ringratiato etc. il seguente giorno fu mandato a trouarlo per uedere l'ordine che hauea dato, disse che per essere stato il giorno della Entrata del Re non hauea potuto faro altro. ma che faria etc. . . . . .

. . . .

« Deuotmo serre dj V Ex

« Iulio Aluarotto »

(foris) « All'Illmo Principe et Exmo Sig.r mio Sor et Patrone coll.mo el Sr Duca de Ferrara. »

Ritratti di Girolamo da Carpi donati dal Primaticcio alla regina di Francia

Mentre si conchiudeva in Francia il matrimonio fra il duca d'Aumale, Francesco di Lorena, duca di Guisa con Anna d'Este, Girolamo da Carpi mandò al Primaticcio i ritratti di tutti i figliuoli del duca Ercole II d'Este; e il Primaticcio li donò alla regina Caterina de' Medici.

A. V.

(Archivio di Stato in Modena — Cancelleria Ducale — *Dispacci dalla Francia)*

« Di Melun allj 3 di Genaro 1548

« Illmo et Eccmo Sr Sr et Patrone coll.mo

. . . .

« mro Girolamo da Carpi ha mandato qua al Bologna Pittore et Ei li ha donati alla Serma Regina li retrattj di tuttj li Ill.mi Sri Figluolj et figluolo de V. Ecc., che sonno tanto piaciutj al Re, et alla Regina, et a tutta questa Corte che non ragionano d'altro, et in camera della Regina dicono ue ha la famma di Monsr d'Vmala, et Mma sua Matre ne fa una festa la maggior del mondo, et non uuol vedere altro che la Sra Donna Lucretia, Al Re è piaciuto molto la Sra Principessa, Il che sarà fine della presente con la quale bascio riuerente le manj de V. Ecc, et mi raccomando il più humilmente ch'io posso in sua buona gratia pregando N Sr Dio per la sua conseruatione et essaltatione,

« Deuotmo Serre di V Ex

« Iulio Aluarotto »

(foris) « All'Illmo Principe et Ecc.mo Sr mio Sr « Et patrone Coll.mo il Sr Duca de « Ferrara »

Una visita artistica di Francesco I re di Francia

Il documento discorre della visita fatta da Francesco I ad alcune statue di bronzo che faceva fare a Fontainebleau. Forse erano i getti delle statue antiche, di cui Francesco I si era provveduto i calchi, e che dovevano servire ad ornamento di quel palazzo. Il documento parla infatti di una Venere, ed era forse la copia della Venere di Cnido che il Primaticcio aveva trasportata dall'Italia.

A. V.

(Archivio di Stato in Modena — Cancelleria Ducale — *Dispacci dalla Francia)*

« Ill.mo et ex.mo S.or et patrone mio ossermo

. . . .

. . . . « Io essendo gia expedito di quanto haueuo a fare per all'hora a Fontanableo, prima di par-

tirmi uolsi uedere certe bellissime statue di bronzo che iui in una camera, S. M^{ta} Chr^{ma} facea fare, Et quali sono presso che finite et essendo io in detta Camera mi sopragiunse il Re $chr:^{mo}$ che a brazzo teniua $Mad.^{ma}$ d'Etampes con solo Il R^{mo} S^r $Car.^{le}$ Nostro seco, $Mons^r$ d'Annibò, una sorella di detta Madama di etampes, et due damiselle, Doue stettero buon pezzo a ragionare, et S. $M.^{ta}$ mostraua alla predicta Madama d'etampes una Venere, come ella era di bel corpo perfettamente formata, la quale non disse altro, ma sorridendo intrò subito in una camera con le altre donne a, scaldarsi, et il Re chr^{mo} resto col S^r $Car,^{le}$ al quanto a diuisare di quelle figure, et poi con la predicto $Mad,^{ma}$ si come vennero, essendo, gia tardo, sene ritornorno alle sue stanze. Altro non li diro per hora se non che in bona gratia di vostra $ex.^{tia}$ humilmente mi racomando: di mellone alli 23 di xbre M.D.XXXXIIJ

« Humil S.re Alfonso Calcagnino »

(*foris*) « Al'$ill.^{mo}$ et $ex.^{mo}$ $S.^{or}$ et patrone mio
« $Ser.^{mo}$ el Sor Duca di ferrara »

Ascanio di Tagliacozzo, discepolo di B. Cellini, fugge di Francia

Ascanio di Tagliacozzo, detto Ascanio di Nello, orafo che aveva seguito Benvenuto Cellini a Parigi, fuggiva di Francia nel 1563, e si ricoverava in Fiandra per salvarsi dalla cattura, avendo egli ucciso un parigino, un caporale della *rue Saint Dènis*, che lo voleva battere contro ogni ragione, e avendo inoltre ferito a colpi di spada un altro tale corso in aiuto del suo avversario. E così veniva a mancare in Francia anche l'ultimo rappresentante dell'arte colà importata dal cardinale Ippolito II d'Este.

A. V.

(Archivio di Stato in Modena — Cancelleria Ducale — *Dispacci dalla Francia*)

« Di Parigi alli XIJ di 7mbre. 1563

« $Ill.^{mo}$ et $Ecc:^{mo}$ signor patrone mio $col.^{mo}$

. . . .

« M. Ascanio orefice di Nello sendo qui á Puteó all'incontro di Madrile ad uno luoghetto di sua moglie. et essendoui concorso assai di gente á causa della festa di nostra dama di Bologna, uenne alle mani con uno Parigino della rua san Dionigi de questi caporali, che dicono che contra ogni douere lo uoleua battere. et trouandosi egli un'arcobuso in mano carico. gielo sparò nel petto, et poi con la spada ferì un'altro ch'era uenuto in soccorso del Parigino che se ne morse dell'arcobusata. Talmente che detto Ascanio, è, stato constretto di fuggirsene in Fiandra per saluarsi. et con questo fine baciando humilmente la mano di V. Ecc. prego Iddio per ogni sua continouata felicitade.

« $Deuot.^{mo}$ $S.^{re}$ di V. ecc.

« Iulio Aluarotto »

(*foris*) « Al $Ill.^{mo}$ et $Ecc.^{mo}$ S^r et Patrone mio $Col.^{mo}$
« Jl S. Duca di Ferrara
« A Ferrara »

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

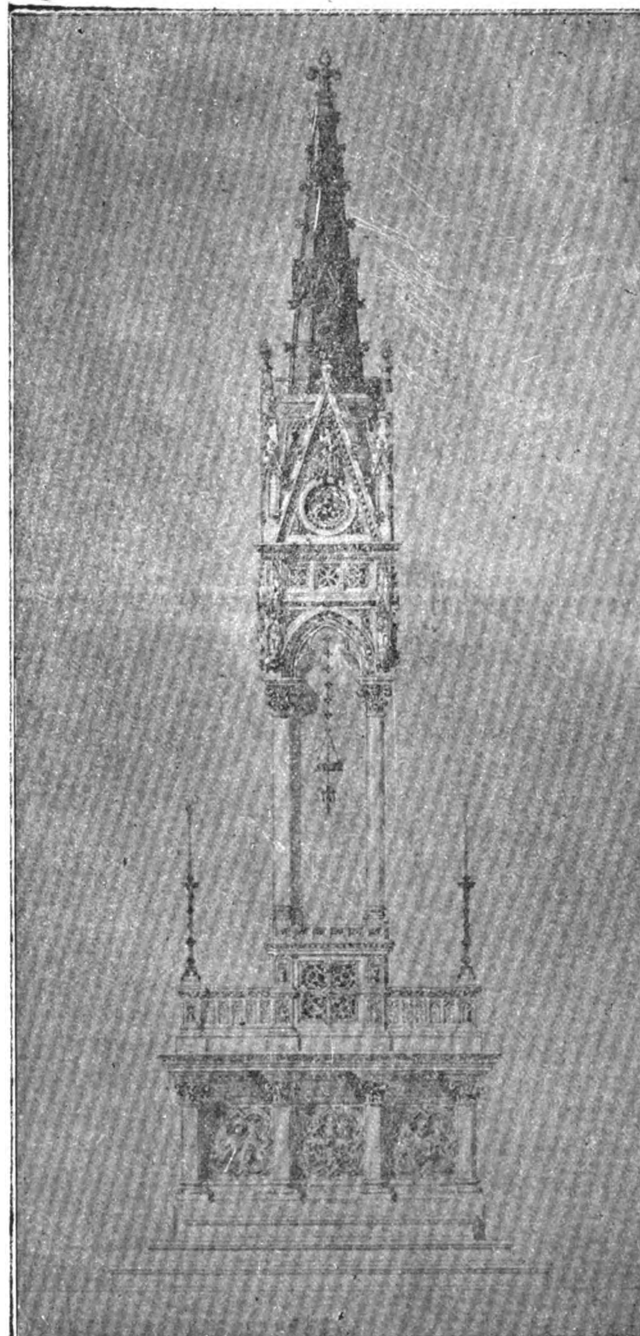
LUCA BELTRAMI. — **La Tomba della regina Teodolinda** nella basilica di S. Giovanni in Monza. Milano, 1889.

Il ch. autore, avendo dovuto dirigere alcuni lavori di restauro alla cappella della regina Teodolinda nella basilica di S. Giovanni in Monza, e ripristinare nella cappella il sarcofago della stessa regina, non mancò anche questa volta, come già fece pel Castello di Milano, per la facciata del Duomo, e per il palazzo Marino, di eseguire, prima di mettersi all'opera, le più diligenti ricerche d'archivio ed i più oculati scandagli sul posto, perchè il suo lavoro fosse condotto nel modo migliore e più razionale.

L'esito delle ricerche riuscì, come doveva aspettarsi, fruttuoso per la storia e per l'arte; ed il restauro della cappella e l'opuscolo che noi segnaliamo, ce ne danno la prova.

Il Beltrami comincia col mettere in chiaro che dall'anno 628 al 1308, il corpo della regina rimase sepolto nella basilica di S. Giovanni, *in terra;* che un monumento doveva però contrassegnare il luogo della sepol-

tura, giacchè nel Cerimoniale antico di Monza, composto fra il 1190 e il 1210, si parla più volte del sepolcro della regina relativamente alle cerimonie che davanti ad esso annualmente si facevano.



ALTARE DESTINATO ALLA CUSTODIA DELLA CORONA FERREA
NELLA BASILICA DI S. GIOVANNI IN MONZA
(schizzo dell'arch. Luca Beltrami)

Nel 1308, dopo gli ingrandimenti compiuti nella basilica, si venne nella determinazione di riporre le ceneri di Agilulfo, di Teodolinda e del figlio in un'urna marmorea, che nel *Manipulum Florum* del cronista Fiamma è detta *alto loco sita*, e corrisponde al sarcofago che giunse fino a noi e rivela appunto l'arte del principio del secolo XIV.

Colla scorta d'altri documenti l'autore viene a determinare che la tomba della regina doveva esser situata vicino all'altare della cappella a destra dell'altare maggiore. Dalla forma e lavoratura del sarcofago e dall'esilità delle sue quattro colonnine di sostegno, il B. desu-

me che la faccia posteriore di esso fosse destinata a rimanere addossata ad una parete, onde viene alla conclusione che durante il secolo XIV il sarcofago, pur rimanendo *prope altare*, poteva trovarsi addossato alla parete di fondo della cappella ingrandita al principio di quel secolo. Nella prima metà del secolo XV, cioè nel 1444, la cappella fu decorata di pitture, e poichè, lungo tutto lo sviluppo delle sue pareti, la zona inferiore di esse dista dal pavimento soltanto m. 1,10, misura minore dell'altezza del sarcofago, è chiaro che, forse in quell'occasione, e probabilmente per dare una forma più decorosa alla tomba della regina, forma che fosse più in armonia colla nuova e splendida decorazione pittorica, si ricorse al provvedimento di trasportare provvisoriamente il disadorno sarcofago fuori della cappella. Nella circostanza del rinnovamento, ora compiuto, del pavimento, oltre ad altre scoperte che servirono a stabilire la disposizione originaria della cappella, si fece pur quella che venne a determinare la posizione della tomba e dell'altare al quale essa era vicina, prima di essere asportata. Stando alla tradizione popolare, il trasferimento della tomba fuori della cappella sarebbe avvenuto nella seconda metà del secolo XVI, per ordine di S. Carlo Borromeo, in conformità alle disposizioni del Concilio Tridentino. Il Beltrami non trovò nessun documento che suffragasse la tradizione: la tomba poi della regina, essendo marmorea ed alta sopra il suolo, non cadeva nelle prescrizioni *De Sepulcris* adottate nei Concilii provinciali I, IV e V; e nel caso che la tomba fosse stata posta, nella sua remozione, alquanto discosta dalla parete, non vi sarebbe stato scrupolo, nell'ultimo quarto del secolo XVI, ad addossarvela anche a danno di una parte de' dipinti, se dalle prescrizioni si ricavava esser necessario (come appare da un passo della lettera della S. Congregazione Episcopale e Regol. al vescovo di Mantova, in data 13 ottobre 1570, riportato pur dal Beltrami) che i monumenti per restare al loro posto, aderissero ai muri o alle colonne. Un altro passo della lettera citata potrebbe mettere in dubbio la regolarità della tomba della regina rispetto alle prescrizioni *De Sepulcris:* vi si dice infatti che si devono togliere i cadaveri dai luoghi alti: ma ciò varrebbe sempre in qualunque luogo della chiesa la tomba fosse stata posta. Non si può dunque concludere che la sepoltura sia stata tolta per le accennate prescrizioni. Forse, continua il Beltrami, S. Carlo Borromeo, perchè la devozione del popolo per la regina rientrasse ne' giusti limiti, potrebbe esser venuto nella determinazione di togliere dalla cappella la sua tomba, quando appunto la cappella ebbe una nuova dedicazione, ai SS. Vincenzo e Anastasio, mentre fino allora aveva avuto il nome di cappella della regina; ma i documenti dell'epoca non parlano, laddove il fatto doveva pur avere una certa importanza. Secondo il Ciampini una esplorazione della tomba sarebbe stata praticata dal cardinale Federico Borromeo. Durante i secoli XVII e XVIII non par che la tomba abbia subito altre vicende. Riaperto ora nella tomba un foro eseguito 40 anni fa, si potè constatare esser dentro al sarcofago molti filamenti d'oro, frantumi ed ossa. Ciò bastò per assicurarsi che vi esistono ancora gli avanzi mortali della regina, e non si procedette quindi allo scoperchiamento del sarcofago, come pur troppo anche recentemente si fece per altre tombe di chiari personaggi. Il sarcofago venne quindi, senza particolari formalità, nei giorni 22 e 23 dello scorso luglio, ripristinato nella cappella, a poca distanza dal muro di fondo, dovendo nel centro della parte absidale della cappella, sorgere l'altare che servirà di custodia alla corona ferrea. Lo stesso egregio architetto Luca Beltrami, ch'eseguì il lavoro di restauro alla cappella e scrisse la dotta memoria di cui abbiamo parlato, ha imaginato per quest'altare un'opera in stile gotico, di marmo e di bronzo, slanciata, elegante, finissima in tutti i suoi particolari, della quale siamo lieti di poter presentare ai lettori lo schizzo, che dietro nostra preghiera ci comunicò il ch. autore. Al quale noi non possiamo che tributare senza nessuna riserva la lode che si merita, sia per la diligenza e l'acume ch'egli pone nella ricerca storica delle fasi subite nelle varie età dai nostri grandi monumenti, sia pel rispetto col quale s'accinge ai restauri di essi.

E noi vorremmo che tutti gli architetti seguissero il suo esempio, poichè, in tal modo, non vedremmo rifatti in parte od anche del tutto con nuovi materiali i nostri più belli edifizii, non vedremmo ricostruzioni fantastiche di opere d'arte, eseguite a danno delle reliquie di esse ancora rimaste, che o sono state mascherate oppure affatto levate e distrutte, falsandosi completamente il concetto e lo scopo della conservazione dei monumenti.

N. B.

EMILIO MOTTA, **Il Pittore Baldassare da Reggio (1461-1471)** — (« Archivio Storico Lombardo », Serie II, 30 giugno 1889, pag. 403 e segg.).

Il lavoro del signor Emilio Motta, che segnaliamo ai nostri lettori, viene a corredare d'altre notizie archivistiche quel tanto che noi sapevamo della vita del pittore Baldassare da Reggio o d' Este, per le notizie raccolte specialmente dal prof. Adolfo Venturi.

I nuovi documenti sono tratti dall'archivio di Stato di Milano e si riferiscono ai rapporti corsi tra il nostro pittore e i duchi di Milano Francesco Sforza e Galeazzo Maria, e, per ciò che riguarda il pittore, tra questi ultimi e i duchi di Ferrara, Borso ed Ercole I.

La prima notizia che abbiamo di Baldassare da Reggio è del 16 gennaio 1461, in cui gli fu concesso dal duca di Milano un passaporto per due anni, con due persone. Non è noto lo scopo di questo passaporto: era per recarsi in Lombardia o per partirne in temporaneo congedo? La congettura del Venturi che fin dal 1469, almeno, la vita di Baldassare d'Este si svolgesse nel Milanese, e ch'egli, quando si recò a Ferrara, non avesse ancora avuto dipendenza alcuna dai maestri

ferraresi, è confermata da una lettera di Galeazzo Maria, mandata il giorno 25 febbraio 1469 a Pavia, ove Baldassare d'Este stava dipingendo nel Castello. Nella lettera il duca si mostra contento dell'opera dell'artista e gli ordina che nella camera nella quale sta dipingendo ponga dal lato diritto lui e la sua consorte, sicchè abbia avvertenza che la camera sia eseguita, per ciò che riguarda questi due ritratti, secondo la sua volontà.

Il duca Galeazzo Maria teneva il pittore in grande considerazione; la quale è appunto dimostrata da una lettera inviata a Borso d'Este il dì 5 giugno 1469, pochi giorni prima della partenza di Baldassare per Ferrara, affine di raccomandarglielo. Ivi son fatte le lodi del pittore come di acconcia persona e dabbene, molto valente nell'arte sua, nella quale in molte cose seppe sodisfare il duca e riportarne il plauso. Perciò egli lo raccomanda, come colui che è degno della grazia e benevolenza sua, e merita d'essere amato da qualunque principe per i suoi onesti e lodevoli costumi, e prega il duca Borso a farne quella stima che meritamente si deve avere d'una simile persona, perchè lo troverà sempre ben disposto alla fede e devozione sua. Conclude poi ch'egli avrà accetta ogni dimostrazione che sarà fatta al pittore.

Il duca Borso corrisponde a queste raccomandazioni, e tanto, che induce il pittore a recarsi al suo servizio, e ne fa domanda al duca di Milano, il quale il dì 7 ottobre 1469, — dopo che già (ai 20 settembre 1469) Borso d'Este avea fatto disporre d'una nave atta a condurre da Pavia a Ferrara il nostro pittore colla famiglia e le sue masserizie — concede da Pavia, e pare anche a malincuore, la richiesta licenza. Egli dice che, quantunque la dimora di Baldassare d'Este a Milano gli fosse grata, perchè spesso l'adoperava ne' suoi servizî per ciò che riguarda l'arte del pittore, nondimeno, affine di sodisfare alla richiesta del duca di Ferrara, ha dato di buona voglia a Baldassare la licenza di trasferirsi a lui, perchè il duca ne possa similmente usufruire; domanda però di potersene valere ad ogni suo piacimento, come se fosse presso di sè. Finisce raccomandandolo di nuovo cordialmente, dichiarando che ogni bene che il pittore riceverà dal duca Borso, lo avrà gratissimo ed accettissimo.

Ai 24 maggio 1471 muore Borso d'Este, e il duca Galeazzo Maria Sforza domanda al duca Ercole I di Ferrara il ritratto del defunto Borso eseguito da Baldassare. Nella lettera, che porta la data del 19 settembre 1471, e fu scritta a Galliate, il duca di Milano, dopo essersi scusato di dar noia al duca Ercole, esprime il desiderio di avere il ritratto al naturale del fu signor duca Borso, che maestro Baldassare aveva dipinto e che esisteva nel Castello nuovo. Prega quindi che la detta pittura gli sia mandata sopra d'una barca fino a Pavia, ordinando al messo che la farà condurre, che disponga in modo che la pittura nè per pioggia nè per umido si possa guastare, e che la consegni in mano del suo castellano di Pavia.

Il dì 5 novembre dello stesso anno 1471 Galeazzo Maria ringrazia da Milano il duca Ercole, per avergli mandato l'imagine del fu duca Borso, insieme col pittore Baldassare. Afferma che tanto più quell'imagine gli è cara, perchè fatta degnissimamente, sicchè guardando Borso così dipinto, gli pare di vederlo vivo, quasi non gli manchi altro che l'anima. Terrà la pittura continuamente presso di sè, e per la memoria del detto signore, e per ricordarsi del donatore; e poichè il maestro Baldassare merita in ciò somma lode, lo raccomanda caldamente al duca Ercole I, avvisandolo che aveva ritenuto il pittore presso di sè fino a quel dì perchè lo ritraesse e dipingesse. Il che l'artista non ha potuto finire per quello che è sopraggiunto (il duca Galeazzo Maria era stato colpito dal vaiuolo), onde avrebbe caro che ritornasse.

Il ch. autore termina il suo interessante studio conchiudendo giustamente col Venturi che l'educazione artistica di Baldassare d'Este deve essersi svolta a Milano, perchè andato egli nel 1469 a Ferrara con la famiglia, non poteva essere più un giovanetto esordiente nell'arte. Poscia lavorando a Ferrara, risentì forse anche l'influsso dell'arte locale.

N. B.

Franz Wickhoff. — **Die Fresken in der Capelle der heil. Katharina in S. Clemente zu Rom** (Nella « Zeitschrift für bildende Kunst » xxiv, fasc. 12).

Della questione dell'autore e della data di questo, che è uno de' più antichi monumenti che la pittura del Rinascimento abbia lasciato a Roma, si occupa il prof. Wickhoff di Vienna in questo suo interessantissimo saggio, testè pubblicato. Per quanto riguarda la prima, l'attribuzione che il Vasari ne fa a Masaccio, attribuzione, accettata per ragioni intrinseche dai sigg. Crowe e Cavalcaselle, venne messa in dubbio, già molto tempo fa, per le indagini dello Zahn, Reumont e Lübke e ultimamente per quelle del Peluso[1] il quale, benchè non conoscesse i lavori dei suoi predecessori, fu indotto alla loro opinione dalle stesse ragioni intrinseche ed estrinseche. D'accordo quasi unanime si è dunque convenuto di assegnar i freschi di S. Clemente a Masolino. Ma nel fissar la data della loro esecuzione gli autori testè nominati si discostarono fra loro, poichè, allegando ragioni storiche e di stile, alcuni la mettevano sul cominciamento, altri sulla fine della carriera dell'artista, cioè quelli nel 1411, questi nel 1437. Ora il prof. Wickhoff dimostra che le composizioni di cui si tratta, differiscono in parecchie cose da quello che si usava in quei tempi nella pittura fiorentina, sia riguardo alla concezione, sia alla maniera di raffigurare il paesaggio, il costume, l'interno delle abitazioni ecc. A prova di ciò l'autore adduce

[1] *La chiesa di Castiglione e le opere d'arte che contiene.* Milano, 1874.

molti esempi, tratti segnatamente dagli affreschi della parete destra, che godono sopra gli altri del vantaggio di non esser mai stati toccati dal pennello de' restauratori, e nei quali egli ha riconosciuto per il primo la rappresentazione di scene della vita di S. Ambrogio, quali ce le narra già il suo diacono S. Paolino e sono pure state accolte nella Leggenda aurea. In quanto al modello che il pittore segue nella composizione e nel trattamento del colorito, l'autore trova che i suoi freschi s'avvicinino non a opere fiorentine di simil genere, ma bensì a padovane (affreschi dell'Altichieri nella capp. S. Felice) e a veronesi (pitture nella torre di S. Maria della Scala), e perciò li crede influenzati dalla pittura veronese sulla fine del trecento. Specialmente addita una serie di singolarità caratteristiche nei vestimenti, nella raffigurazione dei personaggi, visti da tergo o in iscorcio e montati a cavallo, nella minuta esecuzione dei particolari della natura viva e morta, nella prospettiva aerea del paesaggio (nel grande affresco della *Crocifissione* sulla parete di fondo), — tutti indizi, nei quali si scorge l'imitazione ancora dura e timida sì, ma manifesta, della fine concezione naturalista del Pisanello. La questione poi, come mai Masolino abbia potuto conoscere il suo modello, si spiega naturalmente, poichè sappiamo che il Pisanello fu incaricato, dopo la morte di Gentile da Fabriano, di terminare gli affreschi che questi aveva incominciato a dipingere nel Laterano. Siccome Gentile mancò di vita nel 1428, la venuta del Pisanello a Roma non sarà accaduta prima di questo termine; e ch'egli nel 1432 avesse già di certo finito il suo lavoro nel Laterano, vien stabilito per la lettera di salvacondotto, testè ritrovata, la quale ai 26 luglio 1432 gli fu rilasciata dalla curia pei suoi viaggi che stava intraprendendo per l'Italia (vedi « Mittheilungen des Instituts für östreich. Geschichtsforschung », volume V. pagina 441. Anzi, l'ultima paga che il Pisanello riceve per le pitture in questione, data dal luglio 1431).

Le date testè fissate forniscono pure un argomento di più, per persuadersi che Masaccio non può esser l'autore degli affreschi di S. Clemente: questi ultimi non possono esser un' opera giovanile del maestro, anteriore alle pitture della cappella Brancacci, poichè in questo caso sarebbero stati eseguiti prima del 1422, a un'epoca cioè in cui gli affreschi nel Laterano che loro servivano di modello, non esistevano neppure. Se all'opposto si riguardino come ultimo lavoro del maestro, non ci sarebbe posto per la loro esecuzione se non fra il compimento delle pitture nel Carmine e la sua morte, cioè durante l'anno 1428. In questo caso Masaccio dovrebbe aver seguito il Pisanello subito dopo il suo arrivo a Roma, e dovrebbe aver lavorato subito dopo le grandi composizioni della cappella Brancacci colle loro maestose figure, coi loro grandiosi e poderosi gruppi, le sciolte, graziose scene e le figure sentimentali della cappella di S. Caterina; — supposizione che, visto il contrasto enorme, e se si consideri il breve spazio di tempo e il carattere e l'età dell'artefice, pare addirittura inammissibile. — All'opposto non c'è nessun argomento che ci vieti di ammettere, che Masolino abbia potuto assimilarsi in tal modo i motivi di composizione e le forme di un altro maestro. Solamente bisogna metter questa fase della sua evoluzione artistica non prima, ma dopo l'esecuzione delle pitture in Castiglione d'Olona (1428-35), poichè in queste non si scorge ancora nessun segno dell'influenza del Pisanello, per quanto appalesino lo sviluppo dallo stile primordiale e legato, all'intiera libertà dei movimenti, — non discostandosi però dalla maniera propria dell'artista e senza accogliere e assimilarsi elementi così eterogenei, come li riscontriamo negli affreschi di S. Clemente.

Assegnando dunque a questi ultimi una data posteriore di quelli di Castiglione, resterebbe ancora a provare se, per fissar esattamente l'epoca della loro esecuzione, non si potesse trar qualche schiarimento dalla storia del titolo cardinalizio della chiesa, nella quale essi si trovano. Fin ad ora se n'è creduto committente Branda di Castiglione che (contemporaneamente con Gabriele Condulmer) dal 1411 al 1431 era in possesso del titolo di S. Clemente, e pel quale Masolino aveva pure eseguito le pitture di Olona. In quanto alla cronologia, non ci sarebbe ostacolo; solo in questo caso, tenuto conto della evoluzione artistica di Masolino, quale l'abbiamo supposta, le pitture in questione si dovrebbero assegnare ad un'epoca (dopo il 1435, cioè dopo l'esecuzione di quelle a Olona), in cui il cardinale Branda non aveva più relazioni strette colla chiesa di S. Clemente. Però una obbiezione essenziale contro lui, come committente, ci viene dal suo procedere contro la liturgia di S. Ambrogio, che rivela poca devozione verso il patrono della sua patria Milano, e che dietro il racconto del Cirio [1] mirava a niente altro, se non ad escluderla dal cerimoniale ecclesiastico, usato colà, e a sostituirle il rito romano. Nutrendo sentimenti simili verso il santo, che cagione avrebbe egli avuto di farlo glorificar nel cielo degli affreschi di S. Clemente? — Come il Branda, così pure i suoi successori Ugo di Lusignano e Franc. Coldulmer (1431-45) sono esclusi come committenti delle pitture in proposito: il primo non tenne il titolo di S. Clemente se non per pochi mesi, il secondo stava assente da Roma presso a poco tutto il tempo del suo cardinalato, e inoltre manca in lui ogni relazione coi soggetti rappresentati. Resta ancora il quarto successore del Branda, Enrico de Allosio (1446-1450). Di tutti i titolari della chiesa egli ha le più strette relazioni con essa; tra tutti egli solo è ivi sepolto; a lui accennano pure le rappresentazioni, tolte dalla leggenda di S. Ambrogio, poichè egli era arcivescovo di Milano, a cui ben conveniva di consecrar nella chiesa del suo titolo una memoria monumentale al celebre suo predecessore. Questa supposizione si accorda pure colla durata della vita di Masolino; poichè — seppure quel Tommaso di Cristofano sotterrato a'

[1] *Storia di Milano*, P. V. p. 31.

18 ottobre 1447 in S. Maria del Fiore[1], fosse lui, e non un altro personaggio qualsivoglia, portante questa combinazione di nomi molto usitata, — i due anni che scorrono dalla nomina dell'Allosio fin alla morte del Masolino sarebbero bastati per l'esecuzione degli affreschi. Ma è più verosimile, che questi abbia vissuto molto più oltre quel termine, e che perciò le pitture di S. Clemente sieno da riguardare come la sua ultima opera di maggior estensione. Che fin adesso fosse loro assegnata una data anteriore, questo proviene da un errore solito nella storia dell'arte moderna. Perchè in molti riguardi rivelano uno stile anteriore agli affreschi di Masaccio nel Carmine, si ritenevano anche di origine anteriore. Ma con ciò si dimenticò, che sebbene una simile argomentazione sia giusta riguardo alle opere di maestri giovani che aprono nuove vie all'arte (quale era Masaccio), non regge dirimpetto alle produzioni di artisti invecchianti, presso i quali di solito accade appunto il contrario.

C. de F.

[1] Vasari, *Vite*, ed. Milanesi, t. II p. 266.

Commissione storico-archeologica comunale. — **Studi storici sul centro di Firenze.** — Firenze, 1889.

In occasione del quarto Congresso storico italiano tenutosi in Firenze il mese di settembre u. s., il municipio di questa città, con gentile pensiero donò a ciascun membro del congresso un elegante volume in cui sono contenute cinque memorie storico-artistiche e topografiche, relative al centro di Firenze.

Diede argomento alle mentovate memorie la tanto nota e dibattuta questione sul riordinamento ed il risanamento di quella parte della vecchia città, compresa tra le vie Tornabuoni, Calzaioli, Cerretani e Porta Rossa.

Le ragioni per le quali il municipio di Firenze deliberò l'abbattimento di tanta e così nobile parte di Firenze medievale, sacrificando — convien dirlo — una quantità di edifizi interessanti l'arte e la storia, sono chiaramente dimostrate dall'egregio cav. prof. Antonino Artimini, membro della giunta municipale, nel primo articolo con cui il volume comincia e che serve anzi di prefazione.

« Ma facendosi omaggio — scrive l'Artimini a pag. 11 e segg. — alle disposizioni che regolano la tutela delle opere d'arte, al diritto ed al dovere che il R. Governo e le speciali autorità da esso nominate hanno di vigilare su tutto quanto si riferisce alla conservazione del patrimonio artistico nazionale, il municipio non poteva a meno di riconoscere la ragionevolezza e la convenienza di associarsi l'opera della Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti e delle opere d'arte ». Inoltre, a fine di provvedere che rimanesse memoria di quanto si demolisce, si trasforma e si distrugge, fu nominata un'apposita commissione, intitolata storico-archeologica-comunale, il cui precipuo incarico è quello di « fare le ricerche e studî necessarî su tutto ciò che esista negli stabili da espropriarsi, o che si scoprirà nelle demolizioni, che si creda possa interessare l'arte e la storia della città; e di eseguire inoltre al R. Archivio di Stato le ricerche storiche per tutti gli stabili compresi nel riordinamento, affinchè per ciascuno di essi si abbia la storia della sua provenienza... ».

E la commissione si mise all'opera, e quanto abbia sin qui fatto lo insegna il volume in discorso.

Il prof. Giuseppe Conti ha dato un *Saggio di storia di alcuni edifizi del centro di Firenze* (pag. 77), frutto di lunghe e non facili ricerche ed investigazioni negli archivi pubblici e privati della città. Queste illustrazioni storiche, oltre al servire a mostrarci le fasi subite dalla proprietà degli edifizi del centro ed i passaggi d'una in altra famiglia, servono altresì a mostrarci gli usi diversi ai quali quegli edifici hanno servito. Il saggio dato dal Conti è diligente, minuzioso e completo in ogni suo particolare, e per la conoscenza intima della storia edilizia fiorentina de' secoli passati sarebbe oltremodo desiderabile, che l'autore estendesse i suoi studii e le sue ricerche a varie altre parti non meno importanti della città e nelle quali, per la maggiore o minor distanza dal cosidetto centro, non arriva il piccone demolitore.

Il ch. prof. Iodoco del Badia rivolse le sue osservazioni sopra un piccolo tabernacolo incastrato in un muro che dà sulla lurida via dei Cavalieri e precisamente in faccia alla via oggi detta di S. Miniato tra le Torri. Il tabernacolo, di corretto disegno, componesi di un archivolto sormontato da specie di antefisse, sorretto da due eleganti pilastrini adorni di bassorilievi esprimenti candeliere con foglie ed ornati di squisita fattura. Al disotto, nello zoccolo, è semplicemente incisa la data MCCCCLXXXVII. Ora, tra i libri delle *decime Granducali*, il chiarissimo Iodoco del Badia trovò la notizia che Bernardo di Vieri di Dante, appigionando nell'anno 1549, per uso di arte di lana, alcune stanze dello stabile di via Cavalieri, le dice situate « sopra alla Vergine Maria dell'Arte degli Speziali ». Rivolte quindi le ricerche ai documenti relativi a questa Arte, l'autore rinvenne che il 14 ottobre 1419 essa comperò un fondaco, la cui ubicazione è chiaramente indicata e che il Del Badia ha provato corrispondere esattamente al punto della via dei Cavalieri ove trovasi il tabernacoletto di cui ci occupiamo, il quale fu dunque collocato in un muro di proprietà dell'Arte dei medici e speziali, la quale, come è noto, aveva la Vergine Maria per suo stemma.

Non posso però convenire col ch. professore, che la pertinenza del tabernacolo all'Arte dei medici e speziali, la si possa anche provare mercè attente osservazioni sulle forme e qualità delle singole parti che compongono i fregi, composizione cioè fatta mettendo insieme figure di foglie e fiori e di semi usati nella

medicina, specialmente ne' secoli passati. Le melegranate, le spighe di orzo o di grano, i papaveri, trovansi comunemente riprodotti tra gli ornati dei passati secoli, e l'idea è antichissima e risale all'arte romana.

Il lavoro più interessante, contenuto nel volume, è senza dubbio la pianta del quartiere del centro della città, quale questo era nel 1427. La pianta è tutt'altro che completa, e ciò anche riconosce l'autore, il ch. Guido Carocci, r. ispettore degli scavi e monumenti, il quale intese presentare solo uno « studio preparatorio ed un saggio di ciò, che ricercando negli archivi può ottenersi ».

« Nel 1427, il periodo più fiero delle fazioni, dei torbidi, delle guerre, era tramontato, lasciando le tracce del suo lungo e penoso passaggio ». In detto anno fu istituita la decima o catasto, per cui ogni cittadino era chiamato a denunciare, dinanzi agli ufficiali preposti a quell'ufficio, quali beni possedesse, quali fossero le sue rendite... È sfogliando quelle carte — scrive il Carocci — dove la maggior parte de' cittadini di quei tempi hanno di mano propria, e spesso con esuberante diffusione, descritto l'essere loro, che abbiamo trovato gli elementi per ricostruire alla meglio la pianta di quei tempi così lontani.

La pianta del Centro o di Mercato vecchio, riprodotta litograficamente, è divisa in 21 parti rappresentanti i gruppi principali di edifici, quali ad esempio le case de' Medici, degli Strozzi, degli Adimari, le residenze delle Arti, etc. Con differenti colori sono distinte le loggie, le torri, le chiese e cappelle, infine le strade, distinguendo per queste, se rinchiuse oggi tra le moderne fabbriche, se esistenti o di denominazione cangiata. Ogni gruppo, controdistinto nella pianta da grande cifra romana, è corredato dal rispettivo testo esplicativo, nel quale è esuberante dovizia di memorie, di notizie storiche, artistiche, dichiarate con chiarezza e con buon metodo storico-critico.

Il lavoro, come saggio, fa onore all'autore ed al municipio che l'approvò e ne sostenne le spese.

Il sig. Carocci è pure l'autore della penultima memoria sopra il *Palagio dell'Arte della Lana*, una delle più antiche e più importanti fabbriche di Firenze medievale, che, per buona sorte, non è compresa tra le vecchie costruzioni destinate ad essere distrutte. « E poichè rimarrà in piedi come ricordo della forma e del tipo che avevano i palagi dell'antica e possente nobiltà fiorentina, è ragionevole (opina il Carocci) che si pensi a restituirlo, in tutto e per tutto, alla pura bellezza delle sue linee eleganti e corrette ».

L'idea è eccellente, ma mi pare che non si pensi proprio così: poichè oggi vorrebbesi fare del torrione dell'Arte della Lana un monumento di ricordo e di omaggio alla memoria di quei grandi e benemeriti artefici che fecero la patria loro bella, forte e temuta. « I molti ricordi delle arti, delle loro residenze, i frammenti e le parti, artisticamente importanti, degli edifici e dei monumenti da esse edificati, non andranno dispersi fra le macerie delle fabbriche che si rovinano per creare su di esse un nuovo quartiere, ed accuratamente raccolti ed artisticamente addossati e murati alla nuda parete del palazzo della Lana, volta a tramontana, costituiranno un monumento, un ricordo preziosissimo, un documento parlante del più glorioso periodo di storia cittadina ». In detta facciata nord del palazzo della Lana sarebbesi quindi progettato di collocare: la fronte esterna dell'oratorio di S. Maria della Tromba, la porta dell'Arte dei rigattieri e linajoli e quella dell'Arte degli albergatori, il tabernacolo dell'Arte dei medici e speziali di via dei Cavalieri; lo stemma dell'arte stessa che era sulla torre de' Caponsacchi, ed una infinità di stemmi e formelle di Arti, di corporazioni, di famiglie nobili. Avremmo così una insipiente e strana unione di tanti e tanti monumenti che non hanno tra loro rapporto di sorta; un ridicolo mosaico, a danno dello stesso monumento del torrione della Lana.

A chi debbasi attribuire questa poco felice e stramba idea, non saprei davvero dire, e non per fermo al Carocci, quantunque egli l'approvi e l'esalti. Per convincersi della impossibilità e della stranezza della cosa, basta volgere lo sguardo al disegno allegato alla mentovata memoria, uscito dallo studio di E. Sampaolo.

Il lato nord del palazzo della Lana, secondo è ivi riprodotto, con tutto quel miscuglio di ornati e di monumenti appiccicativi sopra, fa l'effetto di un grande spaccato o sezione di un'ampia e disordinata sala di museo.

È da augurarsi che il buon senso trionfi e che sieno invece devoluti ad un museo, magari da istituirsi appositamente, tutti quegli interessanti e pregevoli monumenti, dai quali sono letteralmente ricoperti tanti e tanti edifici del vecchio quartiere fiorentino.

Chiude il volume un elenco, compilato dal prelodato prof. Conti, di tutte le *Magistrature ed uffici pubblici* che risiedevano nel centro di Firenze, quali ad esempio il Monte di Pietà, gli Offiziali di Grascia, la Guardia del Fuoco, i custodi e guardie di città, gli Offiziali di pesce e carne, ecc. ecc.

B. M.

Il Palazzo di S. Giorgio in Genova. Demolizione o conservazione. Relazione del deputato Francesco Genala in nome della Commissione nominata dal Ministro della Pubblica Istruzione Boselli. Firenze, S. Landi, MDCCCLXXXIX.

Il Ministro della Pubblica Istruzione, con decreto 28 maggio 1889, istituiva una commissione coll'incarico di studiare la questione della conservazione del monumentale palazzo delle compere di S. Giorgio in Genova, tanto dal lato artistico e storico, quanto dal lato delle esigenze del commercio e della viabilità della città. La questione si era fatta ardente, tanto da dividere gli animi della cittadinanza genovese e schierare in due campi i fautori della demolizione e i

difensori dell'integrità del palazzo. La commissione presieduta dall'onorevole Genala, composta degli architetti Boito e Ceppi, di Carducci e del senatore Carutti, e di altri, esaminò tutti gli atti relativi al palazzo, interrogò cittadini dell'uno e dell'altro partito, si rese conto delle condizioni del luogo; e poi chiaramente compose la relazione ora pubblicata. In essa sono esposte le ragioni addotte dalle due parti; poi è esaminata la importanza storica e artistica del palazzo, l'unico palazzo antico pubblico di Genova, architettato dal frate Oliviero, che un'epigrafe loda quale uomo divino per acutezza di mente. Dopo ciò la commissione si chiese: È veramente necessario demolire l'avancorpo di S. Giorgio per far paghe le legittime esigenze della viabilità? Conchiude che no, e indica i modi di provvedere senza demolire la vetusta sede del Capitano del popolo e della Compagnia di S. Giorgio. A buon diritto la commissione ha potuto dire che le cose dette e le proposte furono da essa con piena coscienza sentite e ponderate.

O. M.

W. Bode. — **Die Bronzebüste des Battista Spagnoli im königlichen Museum zu Berlin, ein Werk mutmasslich des Gian Marco Cavalli.** (Estratto dall' «Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen,» 1889, Heft IV).

Il busto del Mantegna nella cappella di Sant'Andrea a Mantova fu ascritto sino agli ultimi tempi a Sperandio mantovano; ma le ultime ricerche su quest'artista distolsero gli studiosi da quell'opinione. Umberto Rossi nel suo scritto sopra Gian Marco Cavalli, medaglista del Rinascimento alla corte di Mantova [1], emise la ipotesi che il busto onorario fosse da ascrivere a quel maestro, tenuto conto dell'amicizia che Gian Marco dovette avere col Mantegna, essendo stato da lui chiamato a testimonio sì del proprio testamento, come del rogito, col quale i canonici di S. Andrea a Mantova concedevano al celebre pittore una cappella riservata per luogo di sepoltura di lui e della sua famiglia. Fortuna ha voluto che il Bode trovasse e acquistasse per il museo di Berlino un altro busto, che dovette fare riscontro a quello del Mantegna, cioè il busto di Gian Battista Spagnoli, celebre monaco e poeta, che fu priore generale dell'ordine Carmelitano. Fu già il busto dal De Non indicato quale busto laureato del Petrarca, e come applicato sur un fondo marmoreo, probabilmente su porfido, nel modo in cui appare il busto del Mantegna. Un giusto riscontro iconografico fatto dall'A. con una medaglia onoraria dello Spagnoli assicura che questi è rappresentato nel busto; e un confronto diligente tra la fattura e i particolari dei due busti fa affermare la loro simiglianza artistica.

E a lasciare supporre ch'essi sieno usciti dalla stessa mano del Cavalli, concorre il fatto dell'alta stima in cui questo scultore fu tenuto dallo Spagnoli stesso, il quale in un epigramma ne esalta la abilità. Segnaliamo ai lettori questa interessante scoperta del dott.r Bode, che di giorno in giorno più acquista nuovi titoli di benemerenza dall'Italia.

O. M.

[1] «Rivista Italiana di Numismatica» anno I, fasc. IV, 1888.

A. Vesme. - **Saggio d'iconografia sabauda**, ossia Elenco di ritratti incisi e litografati dei principi e delle principesse di Savoia. - Torino, Paravia, 1889.

È una raccolta fatta per giovare a raccoglitori di ritratti storici dei principi della famiglia sabauda, e comprende notizie di incisioni raffiguranti quelli fra i principi che vissero dal secolo XVI in poi, sino all'estinzione del ramo primogenito della famiglia reale nella persona di Carlo Felice. È una raccolta fatta con diligenza; ma forse sarebbe stato utile, specie per la parte più antica e che più vivamente interessa gli studiosi dell'arte, di avere dall'A. la indicazione di tutte le fonti iconografiche, con un esame critico del loro valore, tanto più che l'A. dimostra di avere compresa l'importanza delle ricerche sue, anche per la determinazione dell'identità delle persone rappresentate negli antichi ritratti e della sincerità della attribuzione loro. Ma tale, speriamo, potrà divenire lo scopo di ulteriore lavoro dell'operoso vice direttore della r. pinacoteca di Torino.

O. M.

Giuseppe Caprin. — **Marine istriane.** - Trieste, Stabil. art. tip. G. Caprin, 1889.

Il signor Giuseppe Caprin, noto nel mondo letterario come brioso e simpatico scrittore, ha pubblicato con queste sue *Marine istriane* un volume veramente interessante e che si leggerà con piacere e con profitto da quanti desiderano avere esatte e dettagliate notizie su quell'ultimo lembo di terra italiana. Troppo ci risuonano ancora all'orecchio gli spropositi grossolani di cui son piene parecchie pubblicazioni sull'Istria, anche moderne e fatte da uomini che van per la maggiore, perchè non dobbiamo esser grati al signor Caprin di averci dato un libro, in cui si vede bensì l'amor patrio dell'autore; ma questo amor patrio non fa velo alla descrizione e alla illustrazione, la quale è sempre chiara, completa e corrispondente del tutto alla realtà.

È naturale che in un lavoro così ampio e fatto per dare un'idea complessiva di quei luoghi, non pretenderemo di trovare una critica artistica troppo profonda; è giusto però riconoscere che nel volume è data una parte conveniente alla storia dell'arte. Quello poi per cui non esitiamo a dare all'egregio autore la nostra lode, è il modo veramente splendido con cui il libro è illustrato e il metodo della fotomeccanica tenuto nelle riproduzioni dei monumenti, unico metodo conveniente a tal genere di illustrazioni.

C.

E. Müntz. — **Guide de l'École nationale des Beaux-Arts.** — Paris, Maison Quantin, 1889.

Mancava finora ai visitatori delle importanti collezioni dell'*École nationale des Beaux-Arts* di Parigi un catalogo completo delle opere originali e delle copie che vi sono contenute; perciò sarà certo bene accolta questa guida del sig. Müntz, che nulla ommette di quanto può interessare gli studiosi e gli amatori dell'arte. Il libro comincia con una introduzione, in cui è brevemente riassunta la storia della celebre scuola; segue una notizia storica sugli edifici che la compongono, quindi la descrizione delle singole corti, sale, ecc. e degli oggetti che vi si trovano. Fra gli altri pregi del volume notiamo, come una vera novità, il catalogo dei disegni d'artisti donati alla scuola dallo His de la Salle, dal Gatteaux, da Jean Gigoux e da altri collezionisti.

La guida, ornata di parecchie illustrazioni, è pubblicata in bella edizione dalla casa Quantin di Parigi.

C.

MISCELLANEA

La data del fonte battesimale in San Giovanni di Firenze. — Il fonte battesimale del tempio di S. Giovanni a Firenze consiste in un pozzetto esagono di marmo storiato nei lati, che posa sopra un basamento di tre scalini. Inferiormente alle storie della parte di dietro, cioè verso la nicchia nel muro che contiene la statua del Precursore, si legge un'iscrizione, che questo fonte fu fatto per l'arte Kalimala nell'anno 1371. E fidandosi di questa iscrizione, originale ed indubitabile, si crede che il tutto, qual'è, sia opera dell'epoca indicata. Anche il « Cicerone » di Burckhardt e Bode, accettando la data, pone il fonte tra i lavori diligenti ma poco gradevoli di qualche trecentista fiorentino privo di sentimento individuale e di studio originale della natura, il quale in un modo più o meno corretto profittava degli esempi di Andrea Pisano e di Giotto (ediz. V^a, p. 330).

Debbo confessare che una tale definizione del carattere artistico dei rilievi del pozzo mi pare affatto erronea, perchè nè lo stile delle figure nè la composizione delle storie, e nè anche la parte tecnica del rilievo somigliano alle porte di bronzo di Andrea Pisano o alle sculture di marmo del Campanile, l'invenzione delle quali si ascrive a Giotto. Ma un fatto più curioso è questo, che la critica moderna non si è accorta della diversità di stile, che spicca tra una parte e l'altra del medesimo monumento.

Nelle faccie, o specchi del pozzetto si vedono sei storie « di basso, alto e tondo rilievo », rappresentanti vari battesimi. Più volte, guardando il battesimo di Cristo ed i compagni qua e là, che stanno in fronte abbastanza visibili, mi sono rivoltato contro l'iscrizione porgente la data 1371. Un alto rilievo con tante figurine perfettamente tonde, cavate dal marmo come se fosse alabastro o avorio, lavorato e perforato ad uso bizantino; — composizioni così bislunghe, piene di balze ed alberetti, di nuvole ed angioletti, di tanti terrestri e celesti oggetti, soltanto per supplire alla prospettiva; — figure poi d'una sveltezza ricercata, sciolte di membra ed allungate di proporzioni, come se fossero imitate dal tipo proprio bizantino, lassù nei mosaici della cupola del Battistero; e tutto ciò all'epoca di Andrea Pisano ed Andrea Orcagna, in mezzo alla tradizione giottesca! Parrebbe impossibile, se non ci fosse quel millesimo.

Di certo, è una bella cosa il trovar la data scritta nel monumento stesso! Ma una tale iscrizione di parole e numeri in un'opera d'arte non dovrebbe accecare l'occhio dello storico di quest'arte nè sospendere l'esame critico del carattere artistico del monumento in tutte le sue parti. Per noi altri il documento più importante resta il lavoro di scultura attorno a questo fonte, e quando poi si legge l'iscrizione, bisogna prima di tutto domandarci, se lo stile dell'opera sia compatibile colla data incisa. E supposto che la esperienza dello storico risponda negativamente, che diremo allora? Senza dubbio, lo scrittore può mentire, l'artista no: il lapicida incidendo quei numeri può aver commesso uno sbaglio; lo scultore — eccetto, s'intende, il falsificatore professionale — non maneggia da bugiardo lo scarpello.

Tal dubbio mi tormentava, quando finalmente mi riuscì di far aprire il cancello e procurarmi una candela, per far lume nel bujo dove stanno gli altri tre rilievi, ed esaminare anche la parte di dietro. Allora vidi subito la diversità tra i quattro primi ed il resto. E adesso parla da sè anche la serie dei soggetti rappresentati nelle sei faccie dell'esagono, conforme si rileva dalle seguenti iscrizioni, che leggonsi nell'orlo

superiore degli specchi: I. *Johannes baptizat Populum* — II. *Johannes baptizat Christum* — III. *Christus baptizat Apostolos* — IV. *Christus baptizat Johannem* — V. *Sacerdos baptizat pueros* — VI. *Silvester baptizat Constantinum.*

Dappertutto nell'arte italiana, dove si celebra il Precursore di Cristo o si narra la vita del Messia, si trovano le due prime storie, ma raramente s'incontra il Salvatore stesso rappresentato in atto di battezzare, sia gli apostoli, sia lo stesso S. Giovanni Battista. Anzi il Precursore, parlando di Cristo, dice che quello che verrà dopo «ipse vos baptizabit in Spiritu Sancto et igni»; e dove i pittori di quel tempo ci mostrano la *Discesa nel Limbo*, ci fanno riconoscere tra i primi che vengono estratti dall'Inferno, il santo Precursore, l'ultimo profeta del vecchio Testamento, che stava lì, perchè, — se rammento bene — non si era fatto cristiano nel battesimo. Ad ogni modo qui non si può mettere in dubbio che l'intenzione sia quella di illustrare la continuità del primo sacramento; e l'ultimo pajo di storie lo conferma di più, mostrandoci l'applicazione del battesimo a tutto il popolo cristiano, «sacerdos baptizat pueros» e l'applicazione all'imperatore stesso del mondo, a Costantino Magno, pel papa Silvestro.

Abbiamo dunque tre paja di storie, il primo col protagonista S. Giovanni, il secondo col protagonista Gesù Cristo, ed il terzo rappresentante il sacramento della Chiesa cattolica in generale, e l'avvenimento decisivo nella storia romana — un pajo alquanto eterogeneo, che potrebbe essere stato aggiunto per completare la serie dell'esagono.

E precisamente nei quattro primi rilievi troviamo uno stile conforme, quel carattere cioè che abbiamo descritto prima. Ma gli altri due portano un'impronta affatto differente, cosicchè anche in riguardo al diverso modo di fare paiono aggiunti più tardi. Almeno sono l'opera d'un'altra mano, d'un artista molto dissimile dal primo.

Ma mentre l'autore dei quattro primi rilievi ci pareva strano, distaccato dalla tradizione ben nota, e quasi un'eccezione nello sviluppo storico dell'arte trecentista, l'autore dell'ultimo pajo si fa subito conoscere come fiorentino. La maniera di lavorare il marmo, le proporzioni delle figure, la disposizione dei gruppi, tutto ciò s'avvicina tanto allo stile di Andrea Orcagna, che non si può dubitare, che sia un artista dell'ultima metà del XIV secolo, un allievo di quel celebre scultore e pittore, che fece il tabernacolo della Madonna in Orsanmichele e morì l'anno 1368.

Eccoci perfettamente d'accordo coll'epoca dell'iscrizione, con una riserva però, che mi pare importantissima. Il millesimo 1371 fu apposto dai consoli dell'arte Kalimala, quando il lavoro fu terminato, quando si venne alla costruzione del pozzetto esagonale, e all'erezione del monumento in chiesa. Quest'anno ci dà l'epoca precisa per gli ultimi due rilievi della scuola dell'Orcagna, ma non più. La data dei quattro primi rilievi potrebb'essere più o meno anteriore a quel termine. Tutto dipende dallo stile, dal carattere artistico. E bisogna confessare, non è facile di dar sentenza, perchè non c'è nulla di simile nella scultura fiorentina del trecento. Qua e là sono sparsi alcuni indizi che ci fanno risalire ad un'epoca più remota: dove un tipo bizantino, dove alcune pieghe fine, parallele ad uso degli avorî e delle miniature; anche la parte decorativa, almeno i fogliami dei pilastri, rassomigliano piuttosto a quelli di Nicola Pisano, a cui l'opera si ascrive nelle guide italiane. Saltano fuori parecchie questioni, che vogliono esser attentamente esaminate ancor un'altra volta. Per ora ci basta d'aver accennato la discrepanza dello stile tra l'una e l'altra parte dei rilievi, e d'aver messo in dubbio, se l'anno 1371 ci assegni non solo l'epoca precisa dell'ultimo pajo, che la maggior parte dei visitatori non vede mai, ma anche quella delle storie principali.

A. SCHMARSOW

La statuetta della Giustizia nel Cambio di Perugia. — Nella sala del Cambio di Perugia il primo scompartimento della parete destra è occupato dal tribunale, celebre lavoro di legno, ornato d'intarsi e di rilievi di Domenico del Tasso di Firenze[1]. L'estremità della cornice tocca la volta, seguendone la curvatura, e nella lunetta ci mostra una nicchia con dentro la Giustizia sedente in trono colla spada in mano. Il chiarissimo professore Adamo Rossi nella *Storia artistica del Cambio*, pubblicata nel suo *Giornale di Erudizione Artistica* (III, 1, gennaio 1874, p. 7.), rileva dai documenti, che al 25 gennaio del 1493 la costruzione del tribunale era proceduta così innanzi, che vi si potè allogare la statua della Giustizia, e che essa fu a bella posta ordinata in Firenze e di là fatta venire per cura del maestro legnajuolo fiorentino. Il giorno del collocamento del simulacro è così ricordato nel *Feriale Artis Cambii:* MCCCCLXXXXIII Januarij (1494?) die veneris 25 S. pauli ferialis:

«Nota quod dicta die
La statua de iustitia e posta qui
Di cui la spada paulo prese in mano
Scripse di lei: per lei se converti».

La figura di terracotta dorata è dunque un'opera fiorentina dell'ultimo decennio del quattrocento. Peccato che i documenti perugini non ci facciano conoscere il nome dell'artista. Mi parve però che, trattandosi di quell'epoca del fiore dell'arte fiorentina, non dovesse essere troppo difficile di trovar l'autore, adoperando un po' di critica comparativa tra i celebri scultori di Firenze; o almeno gioverebbe di determinare la maniera

[1] Sono costretto a far menzione d'uno sbaglio, che si trova nel nostro *Cicerone* (ed. BODE, V[a] ediz. p. 176), dove, invece di Domenico del Tasso come autore del tribunale, si nomina Antonio di Mercatello, e come data si aggiunge «dopo il 1500,» invece di 1490-93. Antonio di Benciviene da Mercatello di Massa in quel d'Urbino non fece che le porte del Cambio, e precisamente nell'anno 1501. Vedi AD. ROSSI, l. c. p. 16.

personale, alla quale l'opera più s'avvicina, per aggiungere un altro illustre nome al Cambio di Perugia. Fortunatamente la statuetta figulina ci parla da sè. È un'opera — benchè finora sconosciuta — di Benedetto da Majano. Basta il confronto delle figure allegoriche nel pulpito di S. Croce in Firenze o della Madonna dell' Ulivo in Prato, o della Madre di Dio, in vaghissimi colori, nel museo di Berlino[1]. È ben vero che la testa della Giustizia non ha l'espressione tanto amabile e graziosa; ma bisogna ricordarsi che la statuetta non era destinata per Firenze e che anche Benedetto da Majano, lavorando, non dava sempre il meglio che poteva. Se ne vede un esempio nella tomba di S. Bartoldo in S. Agostino a San Gimignano, dove proprio nelle figure allegoriche si trovano arie di testa poco animate, un certo che di vacuo ed incerto. E come quelle, anche la Giustizia del Cambio è un'opera dell'ultimo periodo del maestro, però in tutto caratteristica di Benedetto da Majano.

A. Schmarsow

[1] Pare molto verosimile, che Benedetto da Majano fosse l'artista a cui Domenico del Tasso procurava l'allogazione della statuetta, perchè Domenico stesso poco prima aveva da finire nel duomo di Perugia un'opera di legname cominciata del fratello di Benedetto, Giuliano da Majano, morto nel 1490. (v. *Cicerone* p. 176, secondo Ad. Rossi, *Lavori e maestri di legname in Perugia*).

Un quadro di Leonardo da Vinci, fin qui sconosciuto, è stato esposto, non ha guari, nella regia pinacoteca di Monaco. Scoperto, poco tempo fa, in una città della Germania meridionale in occasione di una vendita all'asta pubblica, fu acquistato a vil prezzo (perchè non se ne sospettava l'autore) da un negoziante di cose d'arte, e venduto - s'intende - con buon aumento al detto museo. Questo, dopo averlo fatto ripulire dal rinomato suo ristoratore A. Hauser, si trova ad aver arricchito con esso i suoi tesori d'un capolavoro d'inaspettato pregio. La tavola non è di grandi dimensioni. Rappresenta la Madonna col divin pargolo nelle braccia in mezza figura poco minore del naturale, seduta in una stanza dalla cui finestra si apre la vista su d'un paesaggio montuoso. Accanto alla Madonna si vede un mazzo di fiori in un vaso. Pare che il quadro, ritrovato così inaspettatamente, sia una delle prime produzioni del gran pittore. Il tipo della Vergine è congenere alla testa del celebre disegno nella raccolta degli Uffizi. Il panneggiamento, il colorito e parimenti il disegno delle mani e dei fiori rammentano molto la grande tavola dell'Annunziata negli Uffizi. Alcune parti del nostro quadro, come il divin putto maestrevolmente delineato, paiono incompiute; altre, come segnatamente il paesaggio, sono di una finitezza scrupolosa, che si avvicina quasi alla minuzia. Questa circostanza ci induce a presumere che Leonardo abbia abbandonato anche questo dipinto - come la più gran parte de' suoi lavori - mezzo terminato e che il suo condiscepolo Lorenzo di Credi l'abbia poi finito. In che grado quest'ultimo fosse soggetto all'influenza del suo modello, ce lo dimostra appunto il nuovo quadro di Monaco: i suoi primi lavori, la grande tavola del duomo di Pistoia, per esempio, e la piccola Madonna della galleria di Dresda, paiono addirittura determinati da Leonardo. Ma appunto gli accennati più squisiti prodotti del pennello di Credi provano, per la straordinaria distanza che li separa dalla Madonna di Monaco, che questi non abbia potuto nè immaginar nè eseguirla nelle sue parti essenziali. La castità nella concezione, la finitezza nella riproduzione della natura, il chiaroscuro delicatissimo e la fine combinazione dei colori, insieme col caratteristico loro trattamento, in quanto alla tecnica pittorica, tutte queste qualità ci costringono ad assegnarla al grande maestro stesso.

C. de Fabriczy

Riparazione alla pala d'altare attribuita al Mantegna nella chiesa del Torresino a Cittadella. — È un quadro in tavola, pregevolissimo, che ha tutti i caratteri della scuola del Mantegna: rappresenta *Cristo deposto nel sepolcro* e consta di otto figure, cioè del Cristo disteso di profilo nella tomba, di Maria in piedi nel mezzo del quadro, di S. Maria Maddalena, di Giuseppe d'Arimatea, e di altre quattro pie donne. Il dolore calmo e profondo della Vergine, il dolore più forte, ma più esteriore e quindi vivacemente espresso, delle altre figure, è benissimo reso ne' volti e negli atteggiamenti. Il fondo è montuoso.

Tale pittura aveva molto sofferto; in alcune parti vi era caduto qualche pezzo di mestica e di colore, in altre il colore si era sollevato. Ora, da poco tempo se ne è compiuta una felice riparazione, mercè la quale, senza nessun impiastricciamento di tinte nuove, come pur troppo s'è usato e si usa ancor fare da alcuni restauratori in Italia, s'è rassicurato tutto il colore antico, ed il quadro può dirsi ora rimesso in buono stato, perchè non falsato da ridipinto.

E. A.

Codici acquistati dalla Certosa di Pavia. — Avvenne da poco tempo la cessione alla Certosa di Pavia, dalla Biblioteca Universitaria di quella città, di tre codici importantissimi per la storia della Certosa stessa, alla quale già avevano appartenuto.

Essi sono:

1° Diario delle cose avvenute alla Certosa di Pavia dal 13 gennaio 1655 al 14 agosto 1769 (Cod. cartaceo in 4°; 26 della Raccolta Ticinese).

2°. Giornale delle spese fatte per la Certosa di Pavia dal 1445 al 1450 (276 della Raccolta Ticinese).

3° Le consuetudini dell'Ordine certosino (130, B., 9 del fondo Aldini).

Contemporaneamente il Governo comperò dal signor Ulrico Hoepli di Milano altri tre codici riguardanti le spese fatte dal monastero intorno al mirabile tempio. L'uno abbraccia gli anni 1426 e 1427; l'altro gli anni

dal 1450 al 1458; il terzo quelli dal 1462 al 1467, e sono documenti del più alto interesse per la storia del monumento.

Il signor Hoepli li aveva acquistati dal conte Sozzi-Vimercate di Bergamo.

E. A.

Pavimento della cappella Lando nella chiesa di S. Sebastiano a Venezia. — È uno dei più preziosi monumenti dell'arte ceramica, eseguito, come ne attesta un'iscrizione segnata in due mattonelle che lo compongono, nel 1510. Formato da ben 350 formelle, ne contiene una maggiore nel mezzo, collo stemma della famiglia Lando, mentre le altre rappresentano fiori, foglie, animali, pesci, uccelli, scudi, armi, ecc., disegnati con un brio ed una facilità veramente mirabili.

Quattro sono i colori adoperati: il giallo, il bianco, il violetto e il verde, fusi stupendamente insieme; lo smalto è brillantissimo; il monumento sembra con molta probabilità di fabbrica faentina.

Il tempo e la noncuranza degli uomini vi hanno recato grandissima offesa: il salso ne ossidò lo smalto che ora si sfarina in modo che buona parte delle formelle non hanno più traccia alcuna nè di smalto nè di colore. Ora però sembra che a Venezia si sia determinato di provvedere alla conservazione del mirabile monumento, secondo que' provvedimenti che saranno suggeriti da competenti persone.

E. A.

Dono di un affresco di scuola leonardesca alla pinacoteca di Brera a Milano. — Il comm. Villa Pernice ha fatto dono alla pinacoteca di Brera di un affresco, ora esistente nel cortile della casa n. 3 in via Bollo, a Milano. Rappresenta la Vergine seduta in dolce contemplazione del Bambino Gesù, che in piedi, mentre rivolge indietro il capo a guardare la madre, porta le mani sulla testa e sul collo d'un agnello spintogli innanzi dal S. Giovannino inginocchiato, il quale pare che ascolti le parole di due graziosi angioletti che stanno dietro di lui.

La pittura, alquanto deperita e guastata, è tuttavia pregevole: la bella composizione, il disegno, il chiaroscuro, i tipi e gli atteggiamenti delle figure, la indicano con sicurezza opera di scuola leonardesca, degna certamente, malgrado alcuna imperfezione nel trattamento delle estremità, di figurare tra gli affreschi di scuola lombarda nella pinacoteca di Brera, dove presto sarà collocata.

E. A.

La caricatura in Italia nel medio evo dal secolo XI al XIV. — È questo il titolo di una interessante comunicazione fatta recentemente dal signor E. Müntz alla *Société nationale des Antiquaires de France* a Parigi. Il primo esempio che egli ne cita risale al secolo XII ed è l'iscrizione relativa alla santità dell'imperatore Lotario; la comicità entra nell'arte italiana a cominciare dal secolo XIII con Giotto. L'erudito scrittore passò poi in rassegna tutti gli esempi di caricatura da lui raccolti in Italia, provenienti da varie città e da epoche diverse, illustrando la sua conferenza col far vedere numerose fotografie e disegni.

C.

Commissariati per le antichità e le belle arti. — Con decreto reale 20 giugno a. c. è stato istituito un Commissariato per le antichità e le belle arti in ciascuna delle seguenti regioni: Roma e provincia (colla sede in Roma); Toscana (Firenze); Emilia (Bologna); Marche (Ancona); Umbria (Perugia); Lombardia (Milano); Veneto (Venezia); Piemonte (Torino); Liguria (Genova); Napoli e provincie meridionali (Napoli); Sicilia (Palermo); Sardegna (Cagliari). I musei, le gallerie, gli scavi, i monumenti e gli istituti di belle arti che si trovano nelle indicate regioni, sono posti sotto la immediata dipendenza del rispettivo commissario, il quale, oltre ad un numero d'impiegati proporzionato all'ampiezza della regione ed alla sua ricchezza di documenti, avrà un consiglio tecnico rinnovabile ogni triennio, composto di un archeologo, uno storico, un ingegnere, due pittori, due scultori, due architetti.

C.

Sculture italiane acquistate dal museo di Berlino. — Fra le opere plastiche recentemente acquistate dal museo di Berlino figurano una *Madonna col bambino* in mezza figura, di grandezza maggiore del naturale, portata da un cherubino sulle nuvole; essa è modellata in terracotta e conserva l'antica coloritura. Lo stile del lavoro accenna alla metà del Quattrocento e fa supporre che provenga da Bologna.

Allo stesso museo pervenne in dono un rilievo in terracotta di Bartolomeo Vellano. Rappresenta Maria che tiene in grembo il bambino, col quale giocano due angeli. Che sia un'opera certa di Bartolomeo Vellano si deduce dal fatto che l'originale in marmo, da cui fu fatta quella riproduzione in terracotta, originale che ancora si conserva in possesso di un privato, porta di dietro l'iscrizione: 1461. OPVS · BARTOLOMEVS · BELANI.

C.

Un quadro di Antonello da Messina acquistato dal museo di Berlino. — È stato recentemente comperato dal r. museo di Berlino un quadro che prima aveva fatto parte della collezione Hamilton; esso era molto fortemente ritoccato; ma, sottoposto ad un restauro, si trovarono sotto lo strato superiore gli antichi, bellissimi e veramente splendidi colori. È il ritratto di un giovane veneziano e porta l'iscrizione: *1474 Antonellus messanus me pinxit*, ed ha quindi anche un grande interesse storico, giacchè è il più antico dipinto che si conosca di quelli eseguiti da Antonello dopochè ebbe trasferita la sua dimora a Venezia.

C.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Monumento a Coligny inauguratosi a Parigi — Musaico nel grande scalone del Louvre, eseguito dal sig. Vannutelli — Nuovo museo di sculture francesi del medio evo e del risorgimento — Nuove pitture al Pantheon di Parigi — Le fabbriche della nuova Sorbona — Il Congresso degli artisti — Un capolavoro giapponese antichissimo — Esposizione a Villa Medici — Lavori della Commissione conservatrice dei monumenti — Inibizione di vendita degli oggetti d'arte posseduti dalle Opere Pie — Cenno necrologico del prof. Affanni — Gli arazzi Barberini.

Un monumento a Gaspero di Coligny è stato inaugurato nella città di Parigi, a poca distanza dal luogo dove giacque trucidata questa vittima illustre della esecrabil notte di S. Bartolommeo. Il maresciallo è rappresentato nel momento in cui risolve di lasciare il castello di Châtillon e di portarsi a Parigi, quantunque sappia di andar così incontro alla morte. La movenza della persona, l'espressione della fisonomia, sono bellissime per semplicità e per energia. L'illustre guerriero è in piedi; con la sinistra si appoggia sulla guardia della spada; la destra tiene chiusa e stretta contro il petto. La statua sorge sopra un basamento, cui si appoggiano due figure in marmo bianco, rappresentanti la *Patria* e la *Religione*. Stringe la prima una spada nuda, e con la sinistra posa sul monumento una corona di semprevivi, con la iscrizione: *S. Quintino 1557* — ricordando così la gloriosa difesa di quella piazza, sostenuta da Coligny. La seconda è atteggiata a profondo dolore. Si stringe al cuore una mano e con l'altra tiene la palma dei martiri, adorna di un nastro, sul quale è scritta la data funesta della strage di S. Bartolommeo, *24 agosto 1572*. L'insieme del monumento è riuscito bellissimo, e gran lode ne è stata data dai più autorevoli giornali allo scultore sig. Crauk e all'architetto sig. Scellier de Gisors.

— Nè questa è la sola opera d'arte che in questi ultimi tempi sia stata inaugurata nella capitale francese; poichè un altro lavoro importantissimo vi è stato compiuto, e da poco tempo esposto alla ammirazione di tutti. Parlo del musaico col quale è stato adornata, al Louvre, la cupola centrale della scala che dal pian terreno conduce alla galleria d'Apollo e ad altre sale del primo piano.

Questo grande musaico è dedicato all'epoca del Rinascimento, e contiene quattro grandi figure allegoriche, che rappresentano le quattro nazioni che più contribuirono, in quell'epoca, al risorgimento delle arti, cioè la Francia, l'Italia, l' Allemagna e le Fiandre. Sopra ciascuna di queste figure, dei puttini alati sorreggono un medaglione con l'effigie d'un grande artista: per la Francia il Poussin; per l'Italia, Raffaello; per l'Allemagna, Durero; per le Fiandre, Rubens. Giro giro alla cupola son poi scritti i nomi d'altri grandi artisti francesi, italiani, tedeschi e fiamminghi in numero di venti. L'Italia vanta i nomi di Giotto, Donatello, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Tiziano. Il mosaico è a fondo d'oro; i medaglioni sono in chiaroscuro. L'insieme del lavoro è ricchissimo e bellissimo.

E noi ce ne compiacciamo, e se ne compiaceranno con noi i nostri lettori, poichè quel lavoro ridonda ad onore del nostro paese, essendo opera di un musaicista italiano, il sig. Vannutelli, addetto alla fabbrica dei musaici del Vaticano; il quale non solo ha eseguito quest'opera grandiosa, ma ha pure fatto qualche allievo che sarà di non poco vantaggio alla manifattura dei musaici francesi.

La spesa ha superato i 123,000 franchi, la decima parte dei quali si è dovuta erogare pei soli ponti. Sono stati per questo lavoro impiegati non meno di un milione e mezzo di piccoli cubi di pasta vitrea di diversi colori. Altro simil lavoro deve adesso eseguirsi nella seconda cupola di quel grandioso scalone, e il musaico di questa sarà dedicato alla antichità. Le arcate che ricongiungon le due cupole ricorderanno diverse grandi epoche artistiche, come il medio evo, l'arte moderna, e le scuole meno importanti, della Spagna, dell'Olanda, ecc. L'insieme di questa splendida decorazione è stato ideato dal sig. Guillaume, architetto del Louvre, il quale potrà vantarsi di aver dato un degno accesso alle maravigliose collezioni del più grande museo della Francia.

E bene a ragione i francesi curano con tanto amore quel museo che va ogni giorno più divenendo ricco e importante, per l'aggiunte continue e tutte preziose che vi va facendo via via la sua provvida e sapiente amministrazione.

— Attualmente si sta ordinando nelle sue sale una nuova raccolta di scultura francese del medio evo e del risorgimento, destinata ad accogliere avanzi di antichi monumenti di quell'epoche: capitelli, bassirilievi, pietre sepolcrali, vetri, legni intagliati, e tutto quanto insomma si riferisce all'arte francese di quei tempi.

Tra i capi più importanti di questa nuova raccolta possono annoverarsi un capitello dell'undecimo secolo, con la rappresentanza di Daniele nella fossa dei leoni, appartenuto ai ristauri fatti, dopo la distruzione dei Normanni, all'antica badia dei Ss. Pietro e Paolo, fondata da Clodoveo e da Clotilde, sulla montagna detta poi di S. Genovieffa, in ringraziamento della vittoria riportata sopra Alarico re dei Visigoti: un Childeberto in pietra colorita del refettorio della badia di S. Germano dei Prati: diverse statue tombali del XIV e XV secolo, e altre opere che troppo lungo riuscirebbe qui il ricordare.

— E giacchè siamo a Parigi restiamoci, per ricordare anche le nuove pitture del Pantheon, scoperte da

poco e dovute al pennello dell'esimio artista sig. Giuseppe Blanc, al quale fu affidata la decorazione del lato sinistro di quel celebre edifizio. Queste pitture, che fan degno riscontro agli affreschi di Galland, di Puvis de Chavannes e d'altri, occupano quattro intercolunnî d'uno dei lati della crociera del Pantheon. Nei tre primi è rappresentato il *Voto di Clodoveo alla battaglia di Tolbiac*. Il re, nel punto di vedere sbaragliate le sue genti dai guerrieri romani, si ricorda del Dio, di cui san Remigio più volte gli ha parlato, chiamandolo il Dio degli eserciti, e fa voto di convertirsi al cristianesimo, se ottiene la vittoria. Nelle nubi apparisce il Cristo, che ordina agli arcangeli, armati di spade, di scender dal cielo e pricipitarsi contro i Romani. Questi al sopraggiungere del celeste nemico cominciano a ritirarsi, e la loro sconfitta è ormai decisa. Il quarto intercolunnio contiene il *Battesimo di Clodoveo*. Il re dei Franchi è in atto di scendere nel battistero; altri capi lo stanno imitando; san Remigio si prepara a versar l'acqua lustrale sul capo del re, mentre nel fondo, l'esercito dei Franchi viene a consacrarsi nella nuova religione. L'opera è magistralmente eseguita e prende onorifico posto tra le tante artistiche bellezze dello stupendo edifizio.

— Dalla pittura passando all'architettura, questa cronaca non può lasciar passare inosservata la inaugurazione fattasi il 5 di agosto delle nuove fabbriche della Sorbona, architettate dal sig. Nénot, e delle quali è solo compiuta la prima, la cui facciata monumentale si stende lungo la via *des Écoles*. Questa fronte, di carattere severo e quale conviensi a un edifizio consacrato agli studi, è decorata di statue e di un frontone scolpito dal sig. Chapu, di bellissimo effetto. L'interno si rende ammirabile per un immenso vestibolo a volta circolare; per un ampio scalone a balaustri di ferro battuto, con ornamenti in rame lavorati a sbalzo; per una vasta galleria che mette alla sala del Consiglio, decorata da quadri di Chartran e di Flameng, con soffitto del signor B. Constant. Ma la parte più importante della nuova Sorbona è l'immenso anfiteatro, capace di ben tremila uditori. Davanti alla cattedra, cui si accede per alcuni gradini, s'apre un vasto emiciclo occupato da banchi di quercia, e dietro questo fanno il giro dell'ampia sala diversi gradini, cui si accede per vomitori aperti di distanza in distanza. Nel fondo s'aprono cinque vaste tribune a due piani. Un'immensa tela del sig. Puvis de Chavannes ricopre la parete semicircolare del fondo. La cupola è ornata di medaglioni del sig. Galland, e nelle nicchie praticate nelle separazioni delle due tribune vedonsi sei statue, fra le quali una bellissima di Lavoisier, scolpita dal sig. Dalou. Il soffitto in cristalli lascia passare un'onda di luce nel vasto recinto; e anche di notte la luce passerà per la stessa via; giacchè sul lucernario son disposte lampade munite di forti riflessori che inonderanno di luce la sottoposta sala. Nell'inverno l'anfiteatro sarà inondato da correnti d'aria calda, e al contrario in estate vi sarà stabilito un giro continuo di aria raffreddata da correnti d'acqua, e spinta nell'ambiente dalle turbine collocate nei sotterranei. Sotto ciascun sedile una bocca d'aria calda e una d'aria fredda saranno manovrate in guisa da mantener nella sala una temperatura costante di 16 a 18 gradi. Le scale e gli anditi son riscaldati nello stesso modo. Gli uffici, le sale di studio e di conferenze avranno un riscaldamento a vapore, e gli appartamenti del rettore lo avranno per mezzo di termo-sifoni. Le arti e le scienze si son così data la mano per innalzare un edificio, che in quanto a comodità e a bellezza, non lascia nulla a desiderare.

— E ora teniamo parola del Congresso degli artisti che si è tenuto, parimente in Parigi, sotto la presidenza del celebre Meissonnier, nell'emiciclo della Scuola delle Belle Arti. La prima questione che vi è stata trattata è stata quella della proprietà: e quantunque da taluno si sia tentato di fare introdurre in questa materia delle clausole inutili e più atte a generar confusione che altro, il Congresso si è nettamente pronunziato pel diritto di proprietà dell'artista, diritto che deve esser garantito per cinquant'anni dopo la morte dell'autore. In quanto al diritto di riproduzione, si è stabilito che questo non deve intendersi alienato nell'atto stesso della vendita di un oggetto d'arte, a meno che tale alienazione non sia espressamente pattuita. Attualmente l'acquirente d'un oggetto d'arte avoca a sè anche il diritto di farlo o di lasciarlo riprodurre. Tale diritto invece, secondo le deliberazioni del Congresso, dovrebbe, ancora dopo la vendita, rimanere in proprietà dell'autore, salvo speciali convenzioni in contrario. È fatta eccezione pei ritratti, pei quali si intende che con la proprietà si alieni pure il diritto di riprodurli.

Sulle contraffazioni, imitazioni, trascrizioni o riduzioni delle opere d'arte, l'editore Ricordi di Milano ha espresso il parere che il pubblico Ministero dovrebbe occuparsene *ex officio*, senza aver d'uopo, per procedere, della querela della parte lesa: ma il Congresso è stato d'avviso che la legge penale non debba intervenire che per reprimere la usurpazione di nome, contraffazione di firma ed altri atti che costituiscono di per sè stessi un'azione criminosa di diritto comune. Anche per la protezione delle opere artistiche postume, il Congresso ha espresso i suoi voti tendenti ad assicurare agli eredi degli artisti defunti il frutto del lavoro dei loro autori. Qual esito di pratica utilità avranno questi desideri dei congressisti vedremo: sembra però che non tutte le loro vedute siano state divise dagli uomini di legge, la cui competenza, in materia di diritto, è certamente a tenersi in serio calcolo.

— Dovunque la civiltà si faccia strada porta sempre seco il culto delle arti. Ne abbiamo un fresco esempio nel Giappone, in questo impero asiatico che da diversi anni si è posto addirittura in via di trasformazione, adottando tutti i portati del più avanzato incivilimento europeo. Quivi gli artisti sono pieni di gioia per la scoperta ultimamente fattasi di una pittura, antica ormai di circa un millennio, eseguita da Kanakoa, che riguardano come il fondatore della scuola pittorica di quel

paese, sebbene, più giustamente forse, debba ritenersi come un grande riformatore dell'arte giapponese.

Le opere autentiche di questo celebre pittore, attualmente conosciute, non sono più di quattro o cinque; si immagini adunque qual importanza abbia, presso i Giapponesi, una scoperta che aggiunge un'altra unità allo scarsissimo numero di questi rari lavori. Il quadro ultimamente scoperto rappresenta una figura alta circa 60 centimetri, accuratamente e con somma diligenza finita. Quest'opera, nel corso dei secoli, appartenne ad altro famoso pittore giapponese, Kano Matonobu; e quando questi venne a morte, nel 1659, fu ritrovata fra le cose sue preziose, munita di un documento autentico che assicurava esser lavoro di Kanakoa. Ultimamente fu ritrovata in un Monte di pietà a Tokio, comprata da un rigattiere, e da questo offerta in vendita all'estero. Ma la cosa fu risaputa, e si fece di tutto perchè un quadro così prezioso restasse in paese. Un ricco mercante ne ha fatto l'acquisto, con animo di regalarlo al museo nazionale del Giappone. Per quanto sia difficile per noi il comprendere, e più ancora il dividere, l'entusiasmo di quei popoli, per un'arte che appare al nostro gusto tuttora bambina, non si può però a meno di apprezzare al suo giusto valore, e la soddisfazione provata da loro nel ritrovare l'antico capolavoro, e la cura gelosa con la quale han fatto sì che questo non varcasse i confini del loro paese.

Ed ora occupiamoci del paese nostro.

— A Villa Medici abbiamo avuta la esposizione annua dei lavori dei pensionati della scuola francese di Roma. Si è notato, ed è parso strano assai, che molti di questi lavori siano stati esposti non ancora finiti, *inachevés*. È vero che siamo in un'epoca che rimarrà famosa appo le future generazioni per le aberrazioni dello spirito umano in ogni ramo di letteratura, di pittura, di scultura, di musica; e quindi anche questa stranezza si può, fra tante, lasciar passare inosservata. Tra i quadri non finiti sono apparsi notevoli l'*Aurore* del sig. Pinto e *Le pasteur et la mer* del sig. Lebayne: tra i finiti, e quindi tra quelli dei quali si è potuto dare più sicuro giudizio, è stato lodatissimo quello del sig. Danger che rappresenta un giovane che sta spiando alcune bagnanti.

I gruppi scolpiti dai signori Puech e Cappellaro sono stati pure assai notati, come serie promesse di più splendido avvenire; e per la parte architettonica, il signor d'Espony si è messo in evidenza con la composizione di un bellissimo soffitto.

— Per disposizione della Commissione conservatrice dei monumenti della provincia romana, il comm. De Sanctis e il prof. De Ruggero devono recarsi alle Allumiere per giudicare della importanza artistica dell'ex convento di Cibona e delle collezioni di antichità del barone La Grange, a fine di aver dati sicuri per giudicare della convenienza di vendere o affittare quel monumento, nel quale dovrebbero conservarsi quelle collezioni. I detti signori andranno pure a Nepi per giudicare anche del valore artistico della chiesa di S. Tolomeo che ha d'uopo d'importanti restauri.

Il prof. De Ruggero poi, e il conte Capogrossi Guarna han ricevuto dalla Commissione l'incarico di riferire sulla domanda fatta dal Museo industriale di poter eseguire dei calchi di opere d'arte esistenti in S. M. del Popolo e in S. M. in Trastevere.

— E a proposito di conservazione di monumenti, son lieto di poter qui registrare che il Consiglio di Stato, incaricato d'interpetrare l'editto Pacca sul diritto che può spettare al Governo, di vietare le vendite degli oggetti d'arte, di proprietà delle Opere Pie dell'antica dominazione pontificia, ha espresso il parere che senza il permesso dell'autorità governativa, le Opere Pie non possano alienare alcuna opera d'arte di loro spettanza. Tale parere è stato partecipato a tutti i sindaci, affinchè dal lato loro ne rendano edotti gli amministratori delle Opere Pie e sorveglino sull'esatta osservanza di quelle prescrizioni. Così sarà evitato il rischio di veder di quando in quando qualche oggetto d'arte prezioso prendere alla chetichella il volo per lontani lidi.

— Nel ricovero di mendicità di Borgo S. Donnino è morto il prof. Ignazio Affanni, distintissimo pittore, che l'arte e l'ingegno non han salvato dalla più squallida miseria. Era socio onorario delle Accademie di Belle Arti di Parma, di Bologna, di Firenze e di Napoli e i suoi quadri la *Figlia di Iefte*, la *Cacciata de' Medici da Firenze*, e altri pregevolissimi, lo avevan collocato nel novero dei più abili pittori dell'epoca. L'Affanni era popolarissimo in Parma, dove la sua misera morte ha prodotto la più profonda impressione. Peccato che tale impressione non vi avesse prodotto prima la sua miserissima vita!

— Chiuderò questa cronaca col rettificare una notizia comparsa sui pubblici fogli da non molti giorni.

Si diceva che la casa Barberini aveva venduto all'estero i suoi famosissimi arazzi, che figurarono nella Esposizione di tessuti e merletti tenutasi in Roma due anni or sono. Questi arazzi di pregio non comune, sono di fabbrica romana e quindi tanto più preziosi per questa città, come campioni splendidissimi della più pregiata fra le sue scarsissime industrie. Chi dava questa notizia credeva pure sapere che il prezzo di vendita di quegli arazzi fosse salito a 110,000 lire; e che lo Stato ne avesse incassate 22,000 per il necessario permesso d'esportazione. Il nostro periodico non poteva rimanere indifferente a così grave notizia, e ha cercato quindi di appurare i fatti. Ed io son lieto di poter soggiungere che le informazioni avute ci assicurano che gli arazzi alienati non sono affatto quelli che figurarono alla Esposizione romana, ma altri di pochissimo pregio, dalla vendita dei quali nessun danno è avvenuto al patrimonio artistico della nostra città.

Luglio-Agosto 1889. C. Galeazzi

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Edit. Laziale.

LA FARNESINA DE' BAULLARI
IN ROMA



I CHIAMA con questo nome un palazzetto presso san Pantaleo, di cui la facciata posta sull'angusto vicoletto dell'Aquila, che conduceva dalla piazza di san Pantaleo a quella della Cancelleria, non era quasi da alcuno osservata; mentre al contrario la parte posteriore o cortiletto chiuso solo da tre lati, come in molte case del Cinquecento, che si vedeva dalla via dei Baullari, assai frequentata e relativamente larga, attraeva l'attenzione dei passanti. Chiuso l'ingresso principale, si entrava da questa parte; e si credeva generalmente dalle persone non pratiche d'architettura, che questa fosse la facciata. Un tal fatto ha giovato alla riputazione del bel palazzetto; poichè quel doppio ordine di loggie co' due corpi di fabbrica che s'avanzano ai lati, gli dava un aspetto piacevole di novità, distinguendolo dagli altri palazzi di Roma: mentre il vero è che esso, se è pregevole per ricchezza e per eleganza di disegno, non si discosta però dal tipo delle fabbriche di quell'età.

Il vicolo dell'Aquila, su cui metteva il prospetto principale, era talmente angusto ed oscuro che non c'era modo da vederlo bene, e non par credibile che un ricco signore andasse a fabbricarsi una bella casa in quel pozzo. Ma i nostri avi erano fatti così, essi non avevano bisogno d'aria e di luce; e inoltre, contenti d'aver fatto una cosa bella, non si davano troppo pensiero che essa fosse veduta. Così, troviamo pitture o sculture di finissimo lavoro in chiese o cappelle oscure, o a tale altezza che l'occhio non ci arriva. Il palazzetto guardava per tre lati su vie pubbliche, dal quarto era appoggiato alle antiche case de' Tomarozzi, che avevano il prospetto incontro alla chiesa di san Pantaleo. Demolite queste case nell'aprire il Corso Vittorio Emanuele, i muri del palazzetto che si appoggiavano a quelle son rimasti scoperti, e il Comune, con lodevole pensiero, aprì un concorso per fare il lato mancante che prospetta sulla nuova strada. C'è sempre al mondo chi guadagna del male altrui: mentre tante fabbriche pregevoli si demoliscono o si guastano, la Farnesina de' Baullari, come il prossimo palazzo della Cancelleria, traggono profitto da una condizione di cose funesta a tante fabbriche loro coetanee.

Ciò ha richiamato l'attenzione su quel palazzetto misterioso, del quale nessuno ha saputo mai dire nè da chi nè per chi sia stato edificato. Nelle piante di Roma, nelle Guide, nelle opere d'architettura è chiamato, dai nomi dei possessori, ora palazzetto Linotte, ora Silvestri: il Nibby lo dice palazzo de Regis. Fin quasi ai nostri giorni portò il nome di Farnesina di Michelangelo, che ne fu creduto autore; e il nome di Farnesina vogliono gli venisse dall'essere stato fabbricato per modello del palazzo Farnese. Sarebbe veramente un po' strano che si costruisse un palazzo piccolo per modello d'un grande; ma è più strano ancora che il palazzo grande non corrisponda al mo-

dello. Il Milizia asserì che ciò era una favola; ad ogni modo, quel nome di Farnesina, e il giglio che ricorre in tutti gli ornati di travertino, han fatto credere che lo facesse costruire alcuno di casa Farnese. Ma nell'*Itinéraire de Rome... rédigé par Antoine Nibby, d'après celui de m. Vasi* (Roma, 1835) troviamo che il palazzetto è dell'immortale Raffaello, il quale lo costruì per monsignor dell'Aquila. Questa opinione ha fondamento nel trovarsi il palazzetto sul vicolo dell'Aquila; ma gli autori dell'Itinerario ignoravano che il palazzo edificato da Raffaello per Branconi dell'Aquila, del quale conosciamo con precisione il luogo e il disegno, era, come ci attesta il Vasari, in Borgo

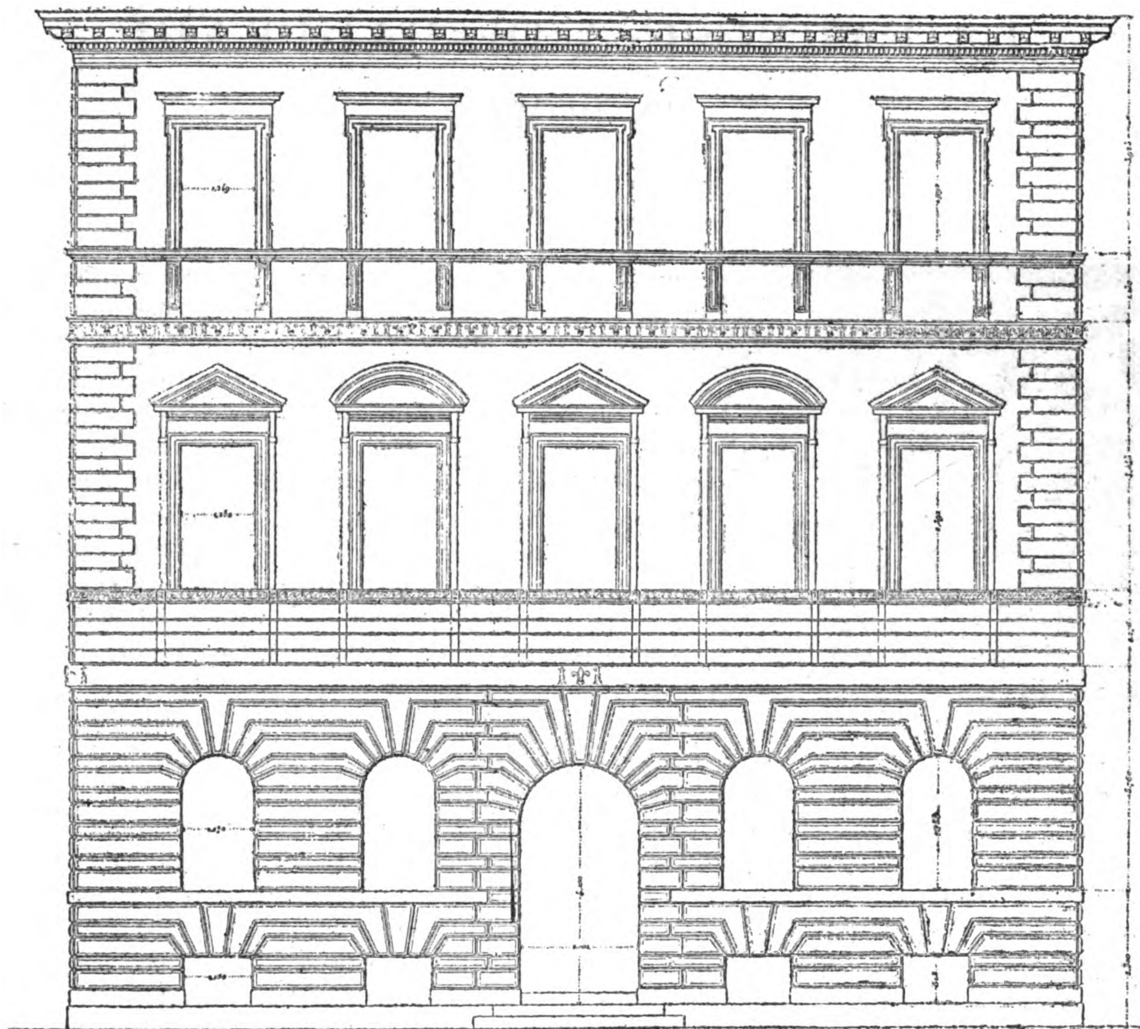


FIG. 1. — LA FARNESINA DE' BAULLARI IN ROMA
(prospetto principale) [1]

Nuovo presso alla piazza di san Pietro; e ignoravano ancora che il vicolo ha preso il nome da un *Albergo dell'Aquila Nera* che ivi era nel Cinquecento. Il Létarouilly lo attribuisce, naturalmente, al suo prediletto Baldassarre Peruzzi, ed altri lo han dato a Giulio Romano. Infine, ce n'è per tutti i gusti, da Michelangelo a Raffaello, e la conclusione è questa, che non si sa nulla così dell'architetto, come di chi facesse fabbricare il palazzo. Non mi pare inutile pertanto di risolvere ambedue le questioni.

Nella volta della loggia al primo piano sono dipinti parecchi stemmi, ma nel mezzo è lo scor-

[1] P. LÉTAROUILLY, *Édifices de Rome moderne.* Tom. I, pl. 49.

pione, nero in campo d'oro; in altra parte, si vede inquartato, a destra dello stesso scudo, lo stemma dei Farnese. Quest'arme è dei marchesi Silvestri o de Silvestris, da Cingoli. Il marchese Sebastiano Silvestri, morto nonagenario nel 1632, fu famigliare di Paolo III, e quindi dei cardinali Alessandro Ranuccio e Odoardo Farnese, e per la lunga servitù inquartò al proprio lo stemma dei Farnese, come si vede pure nella sua sepoltura, che è nel pavimento della chiesa del Gesù, avanti all'altar



Fig. 2. — LA FARNESINA DE' BAULLARI IN ROMA

(sezione trasversale) [1]

maggiore. Nella pianta di Roma del Falda (1676-97) e in parecchie stampe del Sei e del Settecento, il palazzo è denominato dai Silvestri.

Ma non son certo essi che han fatto fabbricare il palazzo; poichè ne' travertini e nel cornicione si vede infinite volte scolpito il giglio, messo in mezzo da due figure che alcuni han creduto un giglio ancora socchiuso e volto all'ingiù, altri han preso per una semplice forma decorativa; mentre esso è la figura araldica dell'armellino. Ciò bastava ad escludere i Farnese. L'armellino,

[1] Létarouilly, *op. cit.* Tom. I, pl. 50.

che è lo stemma della Bretagna, congiunto al giglio davano luogo a credere che il primo proprietario del palazzo fosse un francese di Bretagna. Molti sono gli stemmi, specialmente di famiglie bretoni, dove si trovano diversamente combinati, l'armellino ed il giglio; e poichè nella Farnesina non abbiamo lo stemma, ma solo due figure araldiche inserite nella decorazione, non era possibile ritrovar da quelle la famiglia del fondatore del palazzo. Non rimaneva dunque che tentar la via degli archivi notarili, risalendo, se fosse possibile, dai Linotte e dai Silvestri al fondatore del palazzo: e la fortuna ha favorito le mie ricerche. [1]

Partendo da un punto certo, cioè dai Silvestri, il cav. Federico Silvestri da Cingoli, in data 8 marzo 1638, comprò per scudi tremila, dai monaci di san Paolo fuori delle mura, una casa posta in Roma «in regione Parionis, in Campo Florae, in vico nunc nuncupato l'*Osteria dell'Aquila*, juxta a duobus lateribus vias publicas, salvis etc.» Nel memoriale con Rescritto allegato all'Istromento, la casa è designata come posta al *Vicolo dell'Aquila*. (Atti di Sebastiano Cesi, notaro del Vicario, nell'Archivio Urbano). Fin dal 1592, Sebastiano de Silvestris, quello di cui abbiamo sopra discorso, aveva comprato *ad vitam*, secondo una forma allora in uso, o meglio presa ad affitto la stessa casa da Camillo Bucimazza. Erede di questo Camillo fu il nepote D. Alessandro Bucimazza, monaco professo del monastero di S. Paolo fuor delle mura, il quale lasciò erede il monastero, che vendette poi la casa a Federico Silvestri. Ciò è narrato nell'Istrumento Cesi sopra citato. Camillo Bucimazza era venuto in possesso della casa a' 26 giugno 1578 per vendita fattagliene da Sigismondo ed altri de' Martignoni. (Atti del Severi Notaro C. A. Officio già Ernesto Bacchetti, oggi all'Archivio distrettuale). I Martignoni la comprarono li 30 giugno 1573 da Pietro Regis, per mezzo del card. Flavio Orsini. *Magnificus D. Petrus Regis alias le Roy, laycus Redonensis Diocesis.... vendidit.... Illmo. et Rmo. D. Flavio tituli Storum Petri et Marcellini, Ste Romane Ecclesie presbitero Card. Ursino nuncupato ... pro illa vel illis persona vel personis quam seu quas predictus Illmus d. Cardinalis duxerit nominandas.... unam ipsius d. Petri domum sitam in urbe in regione parionis.... iuxta ab uno bona dominorum de Mazalostis et ab alio viam pubblicam tendentem versus ecclesiam sancti Laurentii in Damaso, et retro viculum tendentem versus domos dominorum de Maximis, et ante viam pubblicam, salvis aliis etc. cum salis, cameris, curtile, puteo, tecto.... pro pretio et nomine pretii scutorum mille octingentorum, etc.* (Atti di Andrea Martini, vol. 1225, c. 183. R. Archivio di Stato in Roma). Il card. Orsini nominò come compratori i fratelli Martignoni.

Possiamo ancora risalire indietro. Ai 25 ottobre 1548 Francesco Regis, figlio di Rodolfo, [2] era proprietario del palazzo. Rodolfo cedeva al figlio Francesco, recatosi a Roma per seguirvi la carriera ecclesiastica, *offitium suum cubicularìatus;* e Francesco, dovendo prestar cauzione bancaria, obbligava tra gli altri beni *etiam suum palatium seu domum magnam que dicitur Palatio o casa* DE THOMAS REGIS, *sitam in regione parionis et apud sanctum Laurentium in Damaso.* (Raydettus Not. A. C. Vol. n. 6149, cav. 461. R. Arch. di Stato in Roma).

Francesco Regis possedeva il palazzo per donazione fattagliene dal padre Rodolfo. Ai 5 maggio 1546, *personaliter constitutus nobilis vir Rodulphus le Roy, temporalis dominus Duplesseix Rafray, pater naturalis et legitimus domini ac magistri Francisci Le Roy clerici redonensis diocesis,... ut melius eidem Francisco, sedem apostolicam ac dictam urbem in brevi consulere desideranti subreniatur.....* gli donava *domum quam pluribus annis prefatus dominus Rodulphus possedit in hujusmodi urbe ac regione parionis, in parrochia sanctorum Laurentii et Damasii, in conspectu ejusdem palatii ecclesie sanctorum Laurentii et Damasii, infra hos fines, ab uno latere anteriori est plateola publica versus dictum palatium respiciens, ab alio sunt domus respicientes versus stratam ubi venduntur pulli herbe et alie res.* (piazza Pollarola), *et ab alio latere est parva strata que ducit ad plateam reclaustam*, etc. La qual casa egli dichiarava di possedere *jure hereditario.* (Raydettus Not. A. C. Vol. n. 6149, car. 465. R. Arch. di Stato in Roma).

[1] Debbo esser grato al cavaliere G. Coletti, conservatore dell'Archivio Urbano e al signor Alessandro Corvisieri, conservatore nel R. Archivio di Stato, del cortese aiuto di cui mi furono larghi in queste ricerche.

[2] Rodolfo è la traduzione latina; il suo nome, come dall'appendice al presente scritto, era Raoul.

Il palazzo, come abbiam veduto, era chiamato *Palatio o casa di Thomas Regis;* ed anche nel *Censimento di Roma*, del 1517, pubblicato dall'Armellini, troviamo in Parione, sotto la parocchia di san Lorenzo in Damaso (pag. 72), indicato *Ms. Thomasso Regis.* Rimase il palazzo come abbiam veduto, presso gli eredi e successori di lui Rodolfo, Francesco e Pietro fino al 1573; e passando appresso da una in altra mano, la memoria dei primi possessori e del fondatore andò perduta. [1] Questa del resto, a differenza delle altre citta, è la sorte comune a grandissima parte dei palazzi o case signorili di Roma: in quelle, i palazzi appartenevano a famiglie paesane, e passavano in eredità di padre in figlio; qui, accanto alla popolazione stabile romana, c'era una aristocrazia ecclesiastica e però celibe di prelati che figuravano per uno o più pontificati sulla scena della corte, poi sparivano senza lasciar traccia. Sul finire del secolo XV e sul cominciare del XVI si fabbricarono dai prelati un gran numero di palazzi e di comode abitazioni; più tardi, ogni cardinale soleva *comprare a vita* un palazzo che prendeva nome da lui; alla sua morte, un altro cardinale vi sottentrava e gli dava il nome, e così di seguito.

Chi era questo Tommaso Regis, che si fabbricava un palazzetto così elegante e sontuoso? La risposta non c'era di meglio che attingerla al suo paese d'origine; e per gentile intermezzo del ch. Mgr. Barbier de Montault ho potuto avere dall'abate Guillotin de Corson, noto già pe' suoi

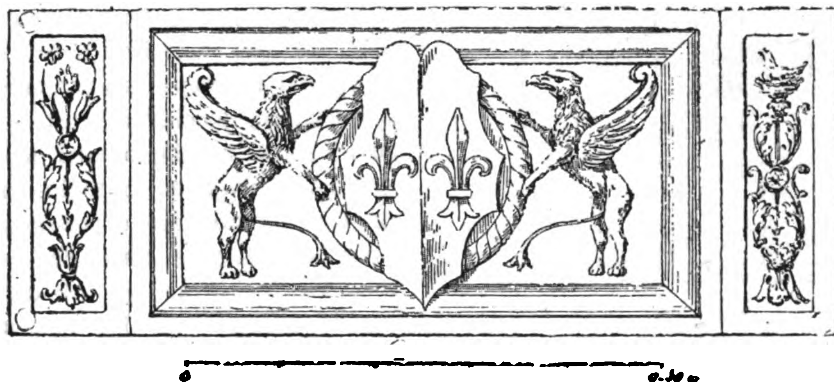


Fig. 3. — STEMMA DI TOMMASO LE ROY
(cappella di S. Tommaso già nella Collegiale di Nantes)

studi storici sull'arcivescovato di Rennes, l'importante notizia che publico in appendice, dalla quale vien confermato quanto ho detto di sopra sul palazzetto della Farnesina.

Al ricco prelato a cui Roma deve questo bel palazzetto del Rinascimento, deve la città di Nantes la splendida cappella di san Tommaso, bella opera in stile del Rinascimento francese, che era già nella Collegiale di Nantes, ed ora dopo la demolizione di quella, è stata ricostruita all'ingresso del Museo archeologico, dove serve da portico interno. [2] In essa cappella è lo stemma di Tommaso le Roy che qui presento. [3] Egli ebbe da Francesco I le lettere di nobiltà e la concessione dello stemma, per gli eminenti servigi resi alla regina Anna di Bretagna, nel maggio 1522, lettere registrate dalla Camera de' Conti di Nantes il 23 maggio 1523, e morì in Roma nel suo palazzo ai 21 d'ottobre del 1524. Non mi pare affatto credibile che in questo breve

[1] Il Nibby aveva trovato non so dove il nome di Regis; ma non si sapeva se esso fosse il nome di qualche temporaneo possessore, o qual fondamento avesse una tal denominazione.

[2] Disegni della cappella di San Tommaso si trovano nella *Bretagne artistique, pittoresque et littéraire* (Raccolta periodica di cui non sono usciti che due volumi) pag. 102-106. Veduta dell'interno, e dell'esterno, e quattro incisioni di dettagli — *Voyage pittoresque et romantique de l'ancienne France*, par I. Taylor, Ch. Nodier, de Cailleux etc. t. I. Interno ed esterno. — *La Renaissance en France*, par Léon Palustre. IIe livraison (Ière du t. III) *Bretagne*, pag. 15. Veduta parziale dell'interno.

[3] Esso mi fu favorito con altre notizie dalla cortesia del ch. signor Alfredo Vitaux, bibliotecario della città di Rennes.

intervallo egli abbia potuto fabbricare il suo palazzo, dove è molto lavoro di travertini; e se si consideri che nello stemma concessogli da Francesco I non ha parte l'armellino, mi pare doversene dedurre che le figure araldiche che ricorrono infinite volte dal pianterreno al cornicione, non abbiano relazione col suo stemma; ma che piuttosto, per memoria della patria e della sua servitù verso la regina Anna di Bretagna e i re Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I, egli abbia voluto decorare il suo palazzo colle figure dell'armellino di Bretagna e del giglio di Francia. Abbiam veduto che nel Catasto di Leon X, che certo non è posteriore al 1518, figura nella parrocchia di san Lorenzo in Damaso la casa di Tommaso Regis, che probabilmente doveva già in quell'anno essere abitata da lui.

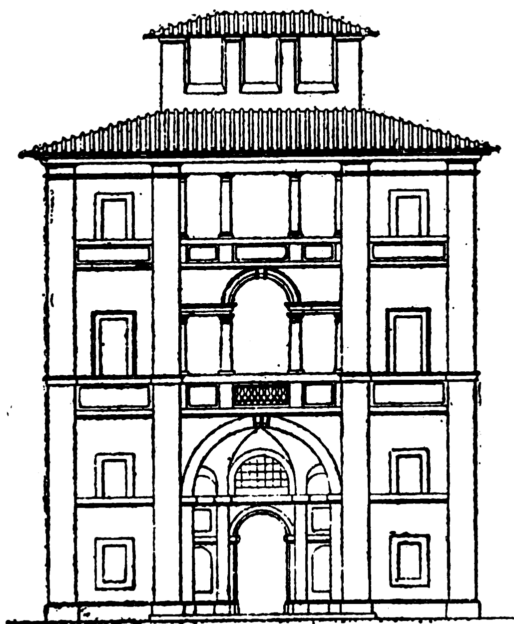


Fig. 4. — PARTE POSTERIORE DI UNA CASA DI ANTONIO DA SANGALLO[1]

Compiute le indagini sul fondatore del palazzo, rimane a ricercarne l'architetto. I molti nomi messi innanzi d'artisti così disparati quali Michelangelo, Raffaello e il Peruzzi, dimostrano come simili attribuzioni sien fatte a caso, e senza alcun esame dei caratteri speciali dei singoli autori. A chiarir la questione, non sarà inutile ricercare come sia venuto al palazzo il nome di Farnesina. Potrebbe farsi l'ipotesi che il marchese Silvestri, come famigliare devoto dei Farnese, glielo imponesse; ma non credo che sarebbe da accettare, poichè se è frequente il caso di nomi imposti a ville o altri luoghi di delizia, quanto alle abitazioni cittadine però esse non pigliavano nome, che dal possessore. È credibile invece, e direi quasi certo, che tale denominazione gli venisse dai gigli di cui è decorato il palazzo, e dalla somiglianza che si scorgeva tra esso e il palazzo Farnese, onde si credette, come sopra ho accennato, che il cardinale Farnese lo facesse erigere per vedere in piccolo quale sarebbe riuscito il suo gran palazzo. E poichè era opinione volgare che il palazzo Farnese fosse in tutto opera di Michelangelo, da ciò senza dubbio è venuta al palazzetto Regis la denominazione di Farnesina di Michelangelo. Ma poichè noi sappiamo come il palazzo Farnese sia nella massima parte opera d'Antonio da Sangallo, ad esso, dato che esista quella analogia, sarebbe da attribuire il palazzetto Regis.

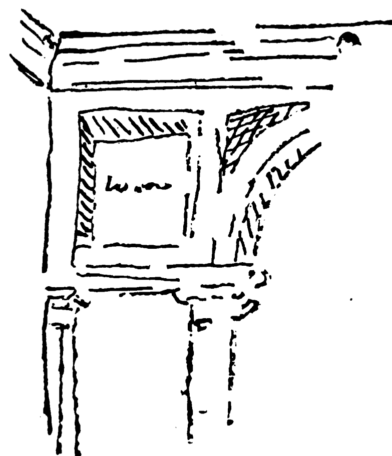


Fig. 5. — DISEGNO DI ANTONIO DA SANGALLO (Galleria degli Uffizi in Firenze)

L'opinione che esso fosse costruito a modello del palazzo Farnese, non merita neppure d'esser discussa; ma essa aveva pure un qualche fondamento di ragione nella analogia che esiste realmente fra questi due palazzi, come cogli altri del medesimo autore, sia che si guardi al carattere generale, sia che si scenda all'esame analitico delle parti. Caratteristica del Sangallo è la severità del disegno, i forti aggetti, le fascie che corrono sotto le finestre in luogo delle cornici, e racchiudono girari o greche o altri ornati[2]. Poichè certamente il palazzetto è anteriore al 1520, io non so se fino a quel tempo questo costume,

[1] LÉTAROUILLY, *op. cit.* Tom. I, pl. 92. La casa è detta esistente in Roma, in via Quattro Fontane, II.

[2] Nei disegni di A. da Sangallo nella galleria degli Uffizi, si trovano studi di girari al n. 402.

che può dirsi comune a tutte le fabbriche del Sangallo (palazzo Farnese, palazzo Baldassini, di monsignor della Cervia, Banco di S. Spirito ecc.) si trovi in quelle d'altro architetto. L'andito decorato di pilastri e di nicchie ricorda quello dei palazzi Farnese e Baldassini; le proporzioni del dorico, alquanto pesanti, sono appunto le stesse di quei due palazzi, e le modanature sì degli ordini architettonici del pianterreno e del cortile, come delle finestre e d'ogni altra parte, corrispondono appunto a quelle del Sangallo. Il disegno delle loggie nel cortile, imitato poi da altri, lo si ritrova in un'altra fabbrica del Sangallo, di cui tolgo il disegno che qui riproduco (fig. 4) dal Létarouilly. La cura e finitezza dell'esecuzione è appunto quale si conviene ad un'opera giovanile; e se dovesse credersi che l'opinione volgare ch'esso fosse il modello del palazzo Farnese, avesse pure un qualche fondamento in lettere o relazioni a noi ignote, potrebbe pensarsi che il cardinale Alessandro Farnese, veduto il palazzetto Regis, ordinasse al Sangallo di costruirne a lui uno simile in proporzioni maggiori.[1]

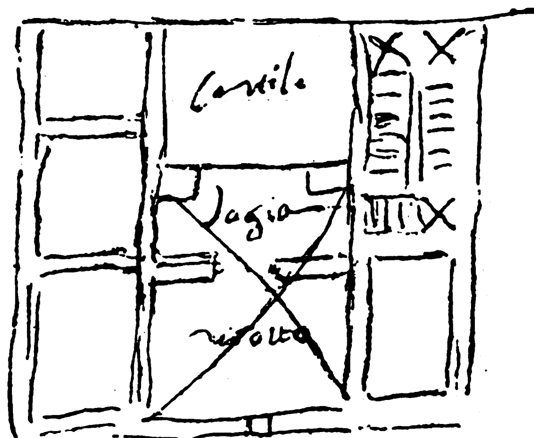
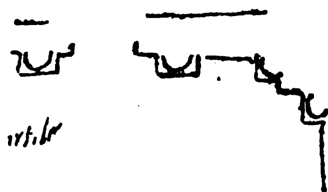


Fig. 6. — DISEGNO DI ANTONIO DA SANGALLO
(Galleria degli Uffizi in Firenze)

Fra i molti disegni del Sangallo conservati nella galleria degli Uffizi, c'è al n. 1092 uno schizzo parziale di loggia (fig. 5) dove specialmente è notevole il riquadro vuoto, *lume*, simile a quello del palazzetto Regis; e nel disegno 960 trovo due schizzi di piante, pianterreno e primo piano (fig. 6), corrispondenti a quella del nostro palazzetto (come può rilevarsi dal confronto della pianta riportata dal Létarouilly e dal Navona), salvo piccole differenze, quale ad esempio, la scala passata da destra a sinistra, ben naturali da una prima idea all'esecuzione. Non essendovi alcuna indicazione scritta, nè misure, nè particolarità caratteristiche, non oserei dare per certo che esse si riferiscano al palazzo di cui discorriamo; ma, quando pure riguardassero altra fabbrica, resterebbe però ad esse un valore di analogia. Nessun dubbio però può aversi pel disegno n. 1720, di Aristotile da Sangallo (fig. 7), che anche nel catalogo è indicato come *parte di pianta del palazzo Linotte*. La scrittura è certamente di Aristotile, e quantunque non si tratti che di pochi segni su d'un brandello di carta, la corrispondenza perfetta delle linee, e specialmente l'aggruppamento caratteristico delle tre colonne, che inutilmente si cercherebbe in altra fabbrica, non lasciano dubbio che si tratti del nostro palazzo. Che Aristotile lavorasse in Roma con Antonio da Sangallo e lo aiutasse in parecchie sue fabbriche, se non fosse già noto pel Vasari[2] basterebbero a dimostrarlo i disegni della galleria degli Uffizi, dove più volte nello stesso foglio s'incontra la mano de' due cugini.[3]



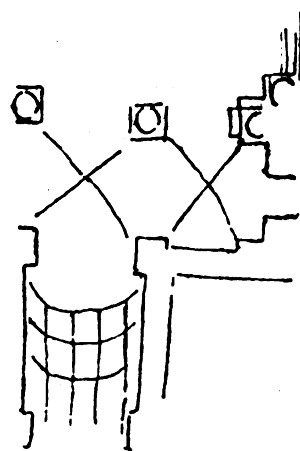




Fig. 7. — DISEGNO DI ARISTOTILE DA SANGALLO
(Galleria degli Uffizi in Firenze)

[1] Il palazzo Farnese, ingrandito poi e ridotto alla forma presente quando il cardinale Alessandro salì al pontificato, nel 1519 era già in tale stato che Leone X si recò a visitarlo, ammirandone la bellezza e la magnificenza.

[2] « Aristotile... se n'andò a Roma a trovarvi Antonio da Sangallo suo cugino; il quale, subito che fu arrivato, dopo averlo ricevuto e veduto ben volentieri, lo mise a sollecitare alcune fabriche con provisione di scudi dieci al mese. » VASARI, VI, 446.

[3] V. nel *Commentario alla vita di Antonio da Sangallo* di GAET. MILANESI, in più luoghi. (VASARI, V, 475 e segg.).

Così il misterioso palazzetto non ha più misteri: fondatore ne fu Tommaso le Roy o Regis bretone, architetto Antonio da Sangallo il giovine, e fu edificato avanti il 1524, data della morte del Regis, e forse anche al 1517.

Ora, come di sopra ho detto, dovendo farsi nel palazzo Regis un lato nuovo, che guarderà



Fig. 8. — LA FARNESINA DE' BAULLARI IN ROMA
(progetto di restauro dell'arch. Enrico Gui)

il Corso Vittorio Emanuele, fu aperto dal municipio un concorso, lasciando assoluta libertà ai concorrenti; senonchè era prescritto che nulla dovesse toccarsi di quel che esiste. Una difficoltà era da superare, che cioè il muro rimasto scoperto sul Corso Vittorio Emanuele non corre in linea retta da un angolo all'altro, ma circa alla metà rientra, formando come uno scalino. Di venti progetti che furono presentati, fu scelto quello dell'egregio architetto cav. Enrico Gui. La soluzione però non mi par tale da esserne soddisfatti. I prospetti che abbiamo ne' due lati che guardano su vie

pubbliche imponevano che lo stesso disegno si seguisse nel terzo lato; mentre invece il progetto prescelto, seguendo per una metà circa della lunghezza quel disegno, nell'altra metà ripete il portico e le logge del cortile. Per che ragione, invece di proseguire l'architettura esterna del palazzo, si sia voluta trasportare in un angolo quella del cortile, io non so vederlo. Ma di ciò giudicheranno i lettori, a cui pongo sott'occhio il progetto che sarà eseguito. L'avvenire del palazzo non mi riguarda: ho voluto solo illustrarne la storia.

DOMENICO GNOLI

Tommaso Le Roy o Regis

Una delle figure più originali della storia ecclesiastica della Bretagna nel secolo XVI è senza dubbio quella del prelato, di cui ora veniamo a discorrere.

Tommaso Le Roy nacque a Tréhel en Messac, nella diocesi di Rennes [1]; suo padre si chiamava Raoul Le Roy e sua madre Maria de Cazillon. Abbracciò la carriera ecclesiastica e il suo amore per lo studio e la sua condotta inappuntabile non tardarono a procurargli l'amicizia di potenti persone; una delle quali fu la duchessa Anna di Bretagna, che, riconoscendo i suoi meriti, lo protesse per tutta la vita.

Di fatti Tommaso Le Roy, detto anche Regis (secondo il costume invalso nel secolo XV di latinizzare il cognome ponendolo al genitivo), divenne ben presto profondamente versato nelle scienze, e la sua probità fu da tutti riconosciuta pari alla sua dottrina. Addetto al seguito di Carlo VIII durante la conquista del regno di Napoli, Luigi XII si valse con successo dell'opera sua nelle trattative di pace iniziate con i principi e con le repubbliche d'Italia. Il suo talento, riconosciuto ed apprezzato successivamente dai papi Alessandro VI, Giulio II, Leone X, Adriano VI e Clemente VII, gli fece ottenere importanti incarichi e grandi dignità alla Corte di Roma. Nominato da Giulio II fra i procuratori generali del Concilio Lateranense, Leone X lo riconfermò in quella carica; fatto abbastanza notevole, giacchè nella storia ecclesiastica non si trova forse alcun altro esempio di un francese, che sia stato procuratore generale in un concilio ecumenico sotto due papi. In seguito ebbe la carica di chierico della Camera apostolica, uno dei più alti uffici della magistratura romana [2]. Grandissima fu la sua attività nei lavori per il concordato fra Leone X e il re di Francia; «e si tiene per certo che fu egli a redigere in iscritto il concordato, nella forma in cui oggi si legge» [3].

In ricompensa di questi servigi e di quelli prestati alla regina Anna, Tommaso Le Roy ricevette da Francesco I le lettere di nobiltà, datate da Lione nel maggio 1522 e registrate alla Camera dei conti di Bretagna il 23 maggio 1523 [4]; la nobiltà fu estesa a Raoul Le Roy, suo nipote, signore di Plessin-Raffray. Lo stemma datogli in questa circostanza ha due gigli azzurri posti alla stessa altezza su fondo d'oro; i colori degli smalti sono contrari a quelli dello stemma di Francia; lo scudo è sostenuto da due grifoni.

Quantunque Tommaso Le Roy sembri aver passato la maggior parte della sua vita in Roma, tuttavia egli non dimenticava punto la sua Bretagna; quando qualche grosso beneficio ecclesiastico diventava vacante in quella provincia, il chierico della Camera apostolica «abbreviatore degli archivi della corte romana e segretario del collegio dei cardinali» era pronto a farselo concedere dal papa; per tal modo ei divenne uno dei più ricchi beneficiati del suo tempo. Dal 1505 in poi

[1] Tréhel è presentemente un villaggio del comune di Noë-Blanche. cantone di Bain, circondario di Redon (Ille-et-Vilaine).

[2] I chierici della Camera apostolica erano i maestri dei conti del papa. Tali cariche, che importavano uno stipendio di circa 80,000 scudi, non divenivano vacanti che in seguito alla promozione al cardinalato di alcuno di quelli che le occupavano.

[3] S. DE LA TULLAYE, *Hist. Ms.* — S. DE LA NICOLLIÈRE, *Hist. de la collèg. de N. D. de Nantes*. Da quest'ultima opera togliamo la maggior parte delle nostre notizie.

[4] Archivio del dipart. della Loira inferiore.

lo troviamo capicerio della collegiale di Notre-Dame di Nantes, e in seguito divenne canonico delle cattedrali di Nantes, Rennes, Saint-Malo e Quimper; nel 1523 successe a Pietro de Bourgneuf nella carica di tesoriere della cattedrale di Rennes, e stabilì che in quella chiesa si celebrasse ogni anno il giorno di san Tommaso una messa di *requiem*. Nella bassa Bretagna si fece concedere l'arcidiaconato di Plongastel e l'importante curia di Bothoa; in fine fu eletto decano di Bain e si fece nominare rettore commendatario delle curie di Nozay, Dervalet Fourgeray nella diocesi di Nantes, e di quelle di Bain, Messac, Poligné e Domagné nel vescovado di Rennes.

Ma ciò che, più di tutti questi titoli, doveva perpetuare la memoria di lui fra i Bretoni suoi compatrioti, fu la sontuosa cappella ch'egli fece elevare nella chiesa collegiale di Notre-Dame a Nantes. Questa cappella, vero capolavoro del Rinascimento, fu sciaguratamente demolita insieme col tempio di cui faceva parte. Essa fu costrutta dal 1514 al 1524; le sue ammirabili sculture erano attribuite a Michele Colombo; conteneva un altare dedicato al santo protettore del suo fondatore, e quest'ultimo vi aveva istituito una compagnia di dodici ecclesiastici incaricati di celebrarvi ogni giorno una messa solenne cantata.

Tommaso Le Roy aveva anima d'artista, nè era vissuto alla corte di Leone X senza ammirare gli stupendi prodotti dell'arte di quell'epoca. Nello stesso tempo in cui faceva lavorare a Nantes la sua splendida cappella, fabbricava a Roma stessa presso San Lorenzo in Damaso una bella casa. « È chiamata la Palazzina per la sua piccolezza, ma essa è costrutta in bella architettura con pietra da taglio detta tiburtina, e i fregi e i plinti sono ornati di gigli e di armellini in rilievo; e le gallerie ed i portici, tanto in alto che in basso, sono sorretti da pilastri di marmo bianco [1] ».

In questa palazzina morì il prelato il 21 ottobre del 1524. Due anni prima il papa l'aveva creato vescovo di Dol, al posto di Mathurin de Plédran morto da poco; ma il re di Francia, vedendo in quella nomina un'infrazione al concordato da lui concluso colla S. Sede, rifiutò di riconoscere il novello vescovo, ad onta della stima personale ch'egli aveva per lui. Tommaso Le Roy ricevette bensì dal papa la promessa del primo cappello cardinalizio che fosse rimasto libero; ma egli morì, non solo senza averlo ricevuto, ma senza essere stato nemmeno consacrato vescovo. Per sua disposizione il suo corpo fu sepolto nella chiesa francese della Trinità dei Monti in Roma, dove non se ne trova più la tomba, e il cuore fu portato a Nantes e deposto nella bella cappella della collegiale di Notre-Dame. « Una sepoltura di bronzo scolpito, posta sulla predella dell'altare, rappresenta il defunto con la mitra in testa, vestito dei paramenti sacerdotali, le mani giunte sul petto, tenendo nel braccio destro una croce invece del pastorale. In alto due angeli sostengono lo scudo con le sue armi, nelle quali è improntata una croce. Due colonne di stile del Rinascimento, sulla base delle quali si vede lo stesso scudo in cui è impresso il pastorale, formano i lati della nicchia in cui giace il prelato. Intorno si legge la seguente iscrizione: *Hic jacet cor reverendi in Christo patris Domini Thomas Regis Dolensis electi, camere apostolice clerici, litterarum apostolicarum abreviatoris ac scriptoris, hujus basilicae capiceri, nec non requestarum consili Britannie magistri, qui Rome fatis concessit* XXI *mensis octobris die, anno Domini* MDXXIIII, *cujus anima in pace requiescat. Amen* [2] ».

Tommaso Le Roy non lasciò che un nipote, Raoul Le Roy, che aveva insieme con lui ricevuta la nobiltà da Francesco I. Questo Raoul Le Roy, figlio di Giacomo, signore di Boit-Faroge in Amaulis, comperò verso il 1520 una bella ed antica possessione con un castello, chiamata Plessin-Raffray e posta nel Domagné, diocesi di Rennes. In seguito s'imparentò con una delle più distinte famiglie del paese sposando Margherita di Montbourcher, e ne ebbe un figlio, Pietro Le Roy, che gli successe nel dominio di Plessin-Raffray. Questi però si mostrò disgraziatamente poco degno dei suoi predecessori e fu pubblicamente interdetto per prodigalità; fu pure accusato d'aver ucciso due uomini, ma fu graziato dal re. Tuttavia l'esser stato dichiarato incapace d'amministrare le sue sostanze non gl'impedì di vendere al cardinale Orsini, con contratto del 30 giugno 1573, il palazzo

[1] Testamento di Tommaso Le Roy, datato del 1524, nell'Archivio del dipartimento della Loira inferiore.

[2] Vedi S. DE LA NICOLLIÈRE, nell'opera già citata: *Histoire de la collégiale de N. D. de Nantes*.

costrutto a Roma dal suo prozio; e similmente vendette l'anno dopo a Renato Calon de Guerrande le terre e la signoria di Plessin-Raffray.

L'unica figlia di Pietro Le Roy, maritata a Gilles de Vaucouleurs, non ebbe alla sua volta che una sola figliola, Francesca de Vaucouleurs, andata sposa a Carlo de la Tullaye, il quale lasciò un unico erede, Salomone de la Tullaye, referendario alla Camera dei Conti di Bretagna. Quest'ultimo scrisse, verso il 1630, un opuscolo rimasto manoscritto, intitolato *Histoire de Messire Thomas Regis*, ritrovato poi dal de la Nicollière.

Oltre il monumento funerario di Tommaso Le Roy, si vedeva nella cappella della Collegiale di Nantes un quadro rappresentante Pietro Le Roy, signore di Plessin-Raffray, sepolto l'anno 1577, nello stesso posto ove si conservava il cuore del suo prozio, ed una lunga iscrizione posta nel 1644 da Salomone de la Tullaye, il quale, come erede dei Le Roy, aveva in quell'epoca saviamente restaurato la loro cappella. E fino alla rivoluzione francese quel monumento richiamò degnamente la memoria di Tommaso Le Roy, uno de' più illustri prelati del suo tempo.

Abate Guillotin de Corson

FRANCESCO PORBUS IL GIOVANE A PARIGI



A BIOGRAFIA di questo artista è stata tracciata in modo magistrale dal Baschet [1] che valendosi principalmente di documenti dell'archivio Gonzaga, seppe darci notizie preziose sul pittore fiammingo e sul suo soggiorno alla corte di Mantova (1600-1609): tuttavia l'ultimo periodo della vita del Porbus non è abbastanza conosciuto e per questo credo non sia del tutto senza interesse il pubblicare quanto ho trovato nell'archivio di Firenze.

Fin dal 1609 il Porbus era stato chiamato alla corte di Francia dietro invito di Maria de' Medici che aveva pregato la sorella Eleonora, duchessa di Mantova, a concedergliela per qualche tempo: là aveva lavorato intorno a parecchi ritratti della regina e del re Enrico IV, e aveva finito per stabilirsi a Parigi definitivamente, sedotto dal facile guadagno e dalla grande rinomanza che in breve si era procurata. Egli era diventato, come narra in una sua lettera al duca di Mantova, il pittore alla moda, e meritava veramente di esserlo, poichè non v'era allora a Parigi alcun altro che valesse quanto lui e che al pari di lui esercitasse l'arte sua con tanto amore.

La prima menzione che facciano di lui i documenti fiorentini non risale oltre il 1611; in quest'anno si erano avviate le trattative del doppio matrimonio fra le famiglie regnanti di Francia e di Spagna, pel quale il giovanetto re Luigi XIII sposava Anna d'Austria e la sorella di lui, Elisabetta, si univa coll'infante di Spagna, don Filippo, più tardi Filippo IV. Chi più degli altri si interessava a questa unione era l'ambasciatore toscano Matteo Botti, marchese di Campiglia, che era assai addentro nelle buone grazie della regina Maria de' Medici; essa lo aveva incaricato di far eseguire i ritratti del re Luigi XIII e della principessa Elisabetta perchè fossero spediti in Ispagna a quella corte, e poco appresso ai primi di giugno i ritratti, lavoro del Porbus, venivano mandati a Madrid. Il marchese Botti ne avvisava così il duca di Lerma:

« Perchè V. Ecc.za vegga in qualche parte quel che io dissi nell'incluso supplicato di questo Re e di Madama sua sorella, li mando i lor ritratti di mano di un eccellente pittore fiammingo e gli mando ancora all'ambasciator conte Orso d'Elci con vestiti di duolo. » (F. 4871, 25 maggio 1611).

Un'altra lettera diretta al conte Orso d'Elci, ambasciatore toscano a Madrid, contiene maggiori particolari:

« La Regina è restata soddisfattissima del proceder di costà in proposito dell'armi di Savoia e mi par che si possa sperare che questa unione delle due corone deva esser molto cordiale e la

[1] *Gazette des Beaux-arts*, serie I, tom. XXV.

qualità degli sposi non diminuirà punto la soddisfatione come V. S. Ill.ª potrà in parte stimare da i ritratti che io le mando fatti con licenza della Regina da un pittor fiammingo che è stato assai in Italia e si stima molto più di Scipione Gaetano: ne mando ancor due per il S.r Duca di Lerma e prego V. S. Ill.ma che vadin subito in mano di S. Ecc.za per la via che le parrà meglio. — I ritratti di V. S. Ill.ma sono nello staggnone dove sono alcune tacche intorno al coperchio e di sotto nella tela tre sigilli senza scritto. Nell'altro staggnone sono quelli del S.r Duca, non vi è tacche nel coperchio e nella tela vi è scritto il nome di S. E. e assicuro V. S. Ill.ma che son tutti della medesima mano, senza nessuna sorte di differenza, fuorchè nel vestito; nel resto, se ci è vantaggio nessuno, l'hanno piuttosto quelli di V. S. Ill.ma, se ben son vestiti a bruno, perchè son fatti prima». (F. 4871, 29 maggio 1611).

Anche il granduca di Toscana, Cosimo II, veniva informato dal Botti intorno a questi ritratti:

«Intanto ho havuto licenza di far ritrarre questo re et madama sua sorella et li ho fatti fare ad un pittore che si stima più di Scipione Gaetano et mi è bisognato pagarli cinquanta scudi l'uno, ma son belli et n'ho mandati due al conte Orso, et li ha portati Biss corriero che io ho spedito hora a quella Corte con la soprascritta risolutione, et non dubiti V. A. che questi siano ritratti da guastar parentadi, perchè per dir che siano belli, basta dire che somigliano». (F. 4624, 3 giugno 1611).

Sembra poi che i ritratti fossero realmente assai belli, se dobbiam credere a quanto tornava a scrivere il Botti al granduca di Toscana:

«Sono stato di poi all'udienza di S. Maestà solennemente et n'ho ritratto quel che V. A. intenderà per un'altra lettera: vi sono stato ancor privatamente da sera, et gli ho presentato i vestiti per il re, et mi son stupito dell'allegrezza che n'ha fatto S. Maestà pubblicamente, essendo due volte uscita del piccol gabinetto dove ero con lei per mostrar questi lavori e farne festa con molte principesse che erano nel gabinetto grande, et gli lodavano assai, et perchè la Duchessa di Guisa disse a S. Maestà che sarebbe stato bene accomodare un di questi vestiti per il giorno del Corpus Domini, rispose che non l'harebbe fatto se fosse dovuta essere a Parigi, che voleva che il Re serbasse questi vestiti a qualche occasione, et insomma non poteva mostrarne più gusto, et mi comandò che io ne ringraziasse assai V. A. in suo nome et me lo disse più d'una volta, et si conosceva che lo diceva molto di cuore et con allegrezza molto estraordinaria. Tornando nel piccol gabinetto, S. Maestà chiamò tutte le principesse a vedere i ritratti che ho detto in un'altra lettera d'haver fatto fare con sua licenza per mandare in Spagna, due del re et due di Madama sua sorella, che piacquono assaissimo et furno causa che si desse ordine di guastarne alcun'altri che haveva fatto fare S. Maestà, et che io gli havevo detto che non erano da lasciar vedere». (F. 4624, 4 giugno 1611).

I quattro quadri giunsero presto a destinazione e piacquero moltissimo alla corte spagnuola, scrivendone così il Botti al granduca:

«Ho inteso dall'Ambasciatore di Spagna che è passato per Alemagna un corriere con una lettera per lui del segretario Antonio di Arostichi, nella quale gli scrive che mi dica che era arrivato Bisso corriere con i miei ritratti, che il Duca gli haveva subito mostrati al Re et alla Regina e se n'era fatto gran festa et allegrezza, essendo riusciti questi principi più belli che non credevano et il Re più grande due dita». (F. 4624, 21 giugno 1611).

E anche al segretario Braccio Michelozzi il marchese Botti esprimeva la sua soddisfazione:

«Io ho tanto gran gusto..... che le pitture che io mandai per Fino corriere habbin dato gusto extraordinario». (F. 4871, 21 giugno 1611).

I ritratti mandati in Spagna saranno probabilmente oggi perduti; credo tuttavia che debbano considerarsene come ripetizioni di mano del Porbus i due quadri della galleria degli Uffizi esposti nel corridore di Ponte Vecchio, segnati coi numeri 97 e 91. Il primo ci rappresenta il giovanetto Luigi XIII in piedi, colla destra appoggiata all'anca e la sinistra sull'elsa della spada; veste un abito di raso rosso tagliato, a ricami d'oro ed ha a tracolla una sciarpa azzurra da cui pende la croce dello Spirito Santo: a sinistra v'è un tavolino, coperto di velluto verde ricamato a L coronate, su cui è posato il cappello di feltro grigio, con tesa rialzata e fermata da un ricco gioiello: nel fondo si legge l'iscrizione AN.º SAL. 1611. ÆTA. SVÆ. AN.º 10.

L'altro raffigura la principessa Elisabetta con pettinatura a riccioli, gran collare di merletto e abito a guardinfante di raso tagliato, con ricami di perle e pietre preziose: ha nella sinistra il ventaglio e colla destra s'appoggia a una poltrona, sul cui dossale sono ricamate le armi di Francia e Navarra in uno scudo a losanga: nel fondo l'iscrizione AN.º SAL. 1611.

Ambedue questi ritratti sono condotti con molta cura e le teste specialmente sono una meraviglia di verità e di naturalezza; il colorito è assai vivace e, cosa rara a trovarsi nelle nostre gallerie, ambedue sono conservatissimi e quasi vergini da ritocchi. Nello stesso corridore sono esposti altri due ritratti di Luigi XIII e di sua sorella a mezzo busto, con abiti differenti, che pure debbono attribuirsi al Porbus e che furono con molta probabilità eseguiti contemporaneamente ai due suddescritti: anche in questi si riscontrano gli stessi pregi e tutti assieme meritano senza dubbio gli elogi che l'ambasciatore toscano faceva al pittore. È curioso il paragone che nelle lettere che ho riferito, si fa tra il Porbus e Scipione Gaetano, o meglio Scipione Pulzoni da Gaeta che doveva godere a quei tempi di grande riputazione alla corte toscana e che oggi è poco men che dimenticato: il confronto tra alcuni ritratti di quest'ultimo, conservati nella galleria Pitti, e i lavori del Porbus, torna tutto a vantaggio del fiammingo e dà piena ragione al giudizio che dei due artisti si faceva allora a Parigi. [1]

Le lodi fatte dal marchese Botti al Porbus avevano invogliato il granduca Cosimo ad avere qualche lavoro suo da collocare in Galleria: e la madre di lui, Cristina di Lorena, granduchessa vedova, che molto si occupava di cose d'arte, pensò di commettergli i ritratti del re e della regina di Francia da collocarsi nella serie dei ritratti medicei. Il Botti scriveva in proposito al cav. Francesco Medici:

« Quanto alle pitture, dovendo servir per la Galleria, sarà necessario havere le misure e sapere se i ritratti hanno a essere interi o mezzi et in ogni modo non si perderà tempo, perchè d'altra mano che del pittor fiammingo non gli manderei, e di sua mano non si posson cominciar se non per qualche settimana, e però sarà ben sapere ancora se i vestiti si debbon fare di man sua e ben finiti che sarebbon cosa rara, ma costarebbono interi intorno a 100 scudi l'uno. Per 50 si harebbono con i vestiti di mano di un suo lavorante, che sarebbon ragionevoli, et harebbono le teste e le mani di man sua e tutta la persona disegnata e ritocca da lui. Per compiacer V. S. con la prestezza havevo pensato di mandarle due ritratti interi che io comessi a questo pittore doppo i primi quattro che io hebbi e che eron quasi finiti, ma il galant'huomo ha fatto a me il medesimo tiro che mi ha detto la Regina ch'egli ha fatto più volte a S. M. cioè di dar le pitture fatte a posta *plus offerenti,* e l'altra sera che io andai alla sua bottegha per veder questi ritratti con il s.r Filippo Gondi e con altri, fece dir di non v'essere per la vergogna e per havere tempo a recominciarne due altri e dir che sien i medesimi cominciati per me. — Se V. S. vorrà sapere i soprascritti particolari dalla bocca propria di Madama Ser.ma con comodo di S. A. et suo, lo potrà far meglio che in altro tempo doppo la messa di S. A. con dirne prima una parola al s.r Ugolino del Monte che è cortesissimo et io non ne scrivo niente a nessuno per dar più occasione a V. S. di poterne trattare, poichè in quanto al poter presentare i ritratti, sarà cosa più lunga che io non vorrei ». (F. 4871, 6 luglio 1611).

Sembra però che l'artista non si mostrasse molto sollecito ad eseguire i comandi, poichè di lì a qualche mese il marchese Botti scriveva:

« Di vecchio ci è il mio desiderio di poter servire a V. S. conforme all'obbligo e la solita pigritia di quel pittore; pure ha cominciato et va facendo qualcosa. Madama Ser.ma mi fece sollecitar questi ritratti anche dal cav.r Pesciolini, ma con questo huomo non si può far altro; con

[1] A proposito del ritratto di Luigi XIII riferirò un curioso particolare che il Botti scriveva al conte d'Elci a Madrid, richiedendogli i ritratti dei principi di Spagna:

« Ho pregato ancora S. Ecc.a che faccia havere a V. S. Ill.a quei ritratti al ritorno di Bisso e ho detto a S. E. che la Regina me gl' ha ricordati e mi ha messo alle mani col Re, dicendo a S. Maestà che a me tocca a farli venire, havendo hauto licenza di mandare il suo ritratto e quel della sorella et io non posso hora difendermi e mi ha saputo infin rimproverare che io fui causa che egli stessi fermo più di 3 hore per farsi ritrare e la Regina quando mi dette licenza, mi rispose: Come faremo noi a fare stare tanto fermo il Re? ». (F. 4871, 20 dicembre 1611).

tutto questo non lascerò di solleccitarlo quanto sarà possibile e quando ci sarà qualcosa di fatto l'invierò a V. S.». (F. 4871, 11 dicembre 1611).

Il ritardo, per cause che i documenti non ci dicono, fu assai lungo, tantochè un anno dopo i ritratti non erano ancora finiti; e il Botti ne scriveva al cav. Francesco Medici:

«I suoi libri verranno con le mie robe, ma non spero già che possin venir le pitture, tanto si è portato bene quel nostro Purbis; non lascerò di sollecitarlo quanto potrò. (F. 4871, 7 novembre 1612).

« Con quel pittore non si può venire a conclusione: hora si scusa col humido et hor col freddo, ed io non lo posso riscaldare tanto che basti. Pur mi ha promesso di darmene due molto presto; se sarà vero, V. S. lo vedrà et io lo procurerò con ogni industria. » (F. 4871, 21 gennaio 1613).

« Il pittore va tirando innanzi i due ritratti maggiori e di già ne ha havuto tutti i denari e sono a buon termine; come saranno finiti gli manderò a V. S. con la prima occasione, e solleciterò gli altri a tutte l'hore » (F. 4871, 31 gennaio 1613).

Pochi giorni dopo i due dipinti erano realmente ultimati e il Botti si affrettava a comunicarlo al Medici; dal quale sembra avesse avuto commissione di far eseguire anche altri ritratti di personaggi della corte francese, perchè gli scriveva:

« I ritratti del Re e Regina in habito reale per la Galleria son finiti e hiersera gli feci [portare] qua in casa, ma non son secchi et il maestro non vuol che si mettino nella cassa se non fra otto o 10 giorni, et io li manderò poi con la prima comodità e gli indrizzerò a V. S. — Per gl'altri ritratti il maestro ha presi denari a buon conto e mi ha promesso di soleccitargli, ma dice che i giorni son corti, che i colori non seccano e che ha da fare assai e che patisce freddo alle mani. » (F. 4871, 15 febbraio 1613).

Ai primi di marzo i quadri erano inviati a Firenze e il marchese Botti ne dava avviso al segretario granducale Belisario Vinta:

« Il sig. cav. Francesco Medici mi scrisse d'ordine di Madama Ser.ma che io facessi fare alcuni ritratti; ne mando hora due di essi per la Galleria e gl'indirizzo a detto cavaliere per havermene pregato molte volte come di cosa di grand'importanza: ho fatto la tratta della spesa al S.r Depositario e mi piglerò sicurtà di far fare i ritratti interi di questi quattro sposi per il nostro Ser.mo Padrone, parendomi che sia bene che S. A. gl'habbia in qualche luogo come per trofeo di questa grand'opera » (F. 4624, 3 marzo 1613).

Al Medici poi scriveva più minutamente:

«Mi dispiace infinitamente di vedere destinato che il servizio di quelle pitture passi dal principio al fine con poca sodisfazione di V. S. Mi consolo solamente in considerare che questa non sia cosa che importi tanto a V. S. quanto il suo buon zelo gli fa stimare e che tutta la colpa della tardanza si debba attribuire o al pittore o a me. — Quello Iacopino corriere partì di qui in poste per portar l'ordinario piccolo e fu pagato per portare i quadri a Lione, sicome fece et per portargli o mandargli da Lione a Firenze con detto ordinario piccolo; e perchè non gli potette riuscire di portar detto ordinario, volle aspettar di portargli da se con l'ordinario seguente. Et se ben sapeva che i quadri venivano a V. S. e ne fece la soprascritta di sua mano, nondimeno nel fare scusa con me, di Lione, di non gl'haver mandati o portati come haveva promesso per quel primo ordinario piccolo, gli chiama i ritratti del S.r don Francesco e dio voglia che non habbia fatto questa pazzia sicome la scrive, ma in ogni caso la soprascritta doverrà haver corretto l'errore. — Quanto al havere fatto il ritratto del Re vecchio in luogo del giovane, il pittore ritrovò la memoria che io gli havevo data, confessò il mancamento et l'harebbe ripreso volentieri, ma a me parve meglio che i Ser.mi Padroni havessino quel bel ritratto di quel gran Re tanto lor congiunto di mano di questo valent'huomo et gli altri si sollicitano quanto si può, ma con questo huomo diligenze servono a poco». (F. 4871, 4 marzo 1613).

E nello stesso giorno replicava:

«Mando a V. S. due ritratti per la Galleria e si bene a me et a questi di casa pare che V. S. domandasse il Re giovane, nondimeno il pittore ha fatto il Re vecchio: caso che si sia preso errore, si potrà fare il giovane ancora col medesimo abito et della medesima grandezza e V. S. potrà dar

la colpa a me si come io la dò al pittore, caso che si sia errato e l'error sarà piccolo, perchè sarà pur bene haver questo gran Re di mano di questo gran valent'huomo ». (F. 4871, 4 marzo 1613).

Da queste lettere pare che il cav. Medici avesse commesso al marchese Botti di far eseguire i ritratti di Maria de' Medici e di Luigi XIII; il Porbus si sbagliò e invece di quest'ultimo fece quello del defunto Enrico IV, che il Botti, sedotto dalla bellezza del dipinto, non osò rifiutare. I due ritratti vennero infatti accettati di buon grado dalla granduchessa e collocati nella serie medicea, ove rimasero poco curati fino a questi ultimi tempi. Fu solo dopo il nuovo collocamento dei quadri di magazzino nel corridore di Ponte Vecchio che il sig. Giuseppe Parrini, incaricato di restaurarli, fermò la sua attenzione su di essi e ripulendoli vi scoperse la firma del Porbus.

Enrico IV (n. 43) è figurato sino al ginocchio, in abito di raso bianco, col manto di velluto azzurro broccato a gigli d'oro e foderato d'ermellino; ha la sinistra appoggiata all'anca e colla destra regge lo scettro che termina a fiore di giglio; porta i collari degli ordini di San Michele e dello Spirito Santo e su d'un tavolino a sinistra v'è la corona: in basso la firma F. P.

Maria de' Medici (n. 42), pure dipinta sino al ginocchio, porta una veste di velluto azzurro broccato a gigli d'oro, con maniche a sbuffi e ricami di perle e pietre preziose; ha una pettinatura a piccoli ricci, sormontata dalla corona reale, orecchini e collana di perle e sul petto una grossa croce di diamanti e perle: in basso la firma F. P. F. A.º 1611.

Anche questi ritratti si possono classificare fra le migliori opere del Porbus, e meriterebbero, insieme agli altri già accennati, una collocazione in miglior luce, tanto più che la galleria non possiede molte opere di questo artista e quelle poche che figurano nel catalogo son lungi dall'essere interessanti al pari di queste.

Un altro dipinto, pure firmato, del Porbus, è il ritratto di Luigi XIII in età di diciassette anni (n. 1104 dei quadri del corridore) a mezzo busto, in abito di raso bianco tagliato a ricami d'oro, collare di merletto e sciarpa azzurra; nel rovescio si legge la seguente iscrizione in caratteri dell'epoca: *Louis xiij*^me *Roy de France et de Nauarre, agé de xvij ans, l'an de grace Mvi*^c *xvij. F. P. F.*

Terminerò questo cenno facendo menzione di un altro grande quadro, spettante al periodo mantovano del Porbus, scoperto esso pure in questi ultimi tempi. È il ritratto a figura intera di una gentildonna, probabilmente di casa Gonzaga, in abito di stoffa azzurra broccata d'oro, con pettinatura alta e cappello di feltro a tesa stretta; su d'una balaustrata a destra si vede un vaso di garofani e in basso v'è l'iscrizione *Fran.*^cus *Povrbus ivnior antver.*^s *faciebat Mant. 1605.* Non ho potuto trovare chi sia la persona rappresentata in questo pregevole dipinto; certo non è Eleonora Medici Gonzaga, moglie del duca Vincenzo, al cui servizio fu per tanto tempo il Porbus; ma quando gli studi iconografici dei secoli xvi e xvii siano un po' più avanzati di quel che ora non sono, sarà forse possibile completare l'illustrazione anche di questo quadro, al quale auguro, come agli altri lavori del suo autore, un posto più distinto nel nuovo ordinamento della galleria.

Umberto Rossi

LA CHIESA DI S. GIOVANNI DE' FIORENTINI

A VITERBO



IOVANNI Almadiano viterbese, protonotario apostolico, prefetto dei bollatori (*Praefectus de plumbo*) e prelato domestico di papa Leone X, conobbe, durante certa ambasceria in Alemagna, un cavaliere mantovano col quale strinse affettuose relazioni di amicizia. Il cavaliere venne a morte e all'Almadiano che amorosamente lo assisteva, disse che non moriva in pace per non aver potuto compiere un voto fatto alcuni anni prima, di erigere cioè una chiesa per donarla ai Carmelitani Calzati della Congregazione di Mantova. Il buon prelato confortò il mantovano, promettendogli che non appena ritornato in patria, avrebbe egli stesso sciolto il voto che stava tanto a cuore all'amico. Di fatti nel 1505, a Viterbo, pose mano alla costruzione della chiesa che dedicò a S. Giovanni e, poichè fu compiuta, verso il 1515 donò ai frati Carmelitani di Mantova pei quali eresse anche un elegantissimo chiostro.

L'architettura, specialmente del chiostro, si dimostra tale da poter essere con pochissimi dubbi attribuita a Giuliano da Sangallo. La facciata della chiesa, molto elegante, ha qualche somiglianza colla facciata di S. Maria del Popolo di Roma; è a due ordini, e termina con un timpano. Il primo ordine è diviso in tre spazi da quattro pilastri molto sottili; nello spazio centrale sta l'unica porta della chiesa. Sovra la porta, nella lunetta, è un gruppo in terra cotta invetriata di Andrea della Robbia rappresentante la Vergine col Bambino e con due angeli in adorazione. Sono mezze figure a tutto tondo, notevolissime tra le opere di Andrea per l'eleganza delle movenze e la gentile soavità delle espressioni. Una serie di testine di angioli contorna tutta la curva della lunetta, che regge una mensola su cui si erge la statua di S. Giovanni. Due altre figurette di santi stanno in due nicchie nei due spazi laterali del prospetto. Il secondo ordine del quale ha un solo spazio limitato da due pilastri con ai lati l'appendice di due enormi modiglioni baccellati; nella parte centrale vi è un rosone murato, nelle cui grossezze di muro, che formano uno sguincio esterno, son dipinti i rombi bianchi e rossi dello stemma di Almadiano. La parte superiore è divisa dall'inferiore da una cornice portante fregio ed architrave modinato. Alle estremità del cornicione stanno due angeli colla face, identici nell'atteggiamento a quelli che vedremo poi fiancheggiare la lapide funeraria dell'Almadiano; in tutto eguali agli angeli che, forse ad imitazione di questi, furono scolpiti nel 1561 nel deposito di Eduardo Carno che trovasi nel portico di S. Gregorio a Roma. L'interno della chiesa è a tre navi divise da due intercolumni, portanti ciascuno sei arcate su

cinque colonne e due mezze. Le navi laterali sono larghe tre metri e trenta centimetri; la centrale sei metri: questa si protrae oltre il colonnato per formare il presbiterio all'altar maggiore, ed il coro. Le altre due navi finiscono col colonnato. Ai lati dell'altare maggiore due piccole porte danno adito al coro, la cui volta dipinta colle forme decorative di cui Raffaello aveva imposto il gusto, è ancora, quantunque molto e malamente restaurata, opera degna d'ammirazione nella graziosa sua semplicità. A sinistra dell'altare sovra la porta, i frati riconoscenti avevano collocato un busto dell'Almadiano con questa iscrizione:

QVEM STRVIS IN TERRIS AEDEM BAPTISTA, JOANNES

EXTRVET IN COELIS, ALMADIANE, TIBI

Quando la chiesa fu soppressa e la commissione incaricata di assegnare al Municipio le opere d'arte che in essa si trovavano ne ebbe fatto lo spoglio, il busto fu consegnato al Municipio con questa dichiarazione: « Busto in legno di nessun valore » [1] E difatti, se non pareva di legno, il busto poco valore mostrava, tanto barbaramente era impiastricciato di intonachi e dipinture; tuttavia doveasi intravvedere di sotto a quella brutta copertura l' opera egregia di un artista del XVI secolo. Dal togliere quelli intonaci mi tratteneva il dubbio di poter in qualche modo danneggiare la coloritura che originalmente avesse potuto essere stata data alla terra cotta. Dell'esistenza di tale coloritura tentai accertarmi sul lembo estremo inferiore della veste. Trovai che alla tinta nera visibile sottostavano due altri strati di tinta nera, poi due di tinta rosso-violacea, poi tre bianchi, di varie grossezze, di calce stemperata, quale si usa per l'imbianchimento delle pareti; ma tra l'ultimo strato bianco e la terra cotta nessuna traccia di colore. Feci allora la stessa indagine sull'alto della fronte, alla quale un empiastro informe di color rosso bruno dava veramente l'aspetto di vecchio legno: sotto due o tre strati di tinte le più inverosimili ritrovai due soli grossi strati di calce bianca, e nuova conferma che nessuna traccia di colore esisteva tra la calce e la terra cotta; da ciò dedussi che i frati, stanchi di vedere la cupa tinta della terra cotta, poco illuminata nella nicchia in cui da molti anni si stava, in un primo ripulimento della chiesa con relativo imbianchimento seicentista, incominciarono col dare l'onore di tinta bianca, se non marmorea, alle vesti dell'arguto prelato domestico di papa Leone X; cui altra mano, se non pietosa certo industre, imbiancò più tardi anche il viso, dotando in egual tempo di pari candore il vestito. Poscia altri ebbe desiderio di dare al busto aspetto prelatizio e decoroso; e tramutando il bianco in rosso violaceo, stimò dover imitare nel viso le tinte del vero; così il busto ad ogni nuovo ripulimento della chiesa aveva ricchezza di nuove vesti e ringiovinimento di carni nuove. Finchè, probabilmente alla fine dello scorso secolo, parve più conforme alla dignità del protonotario apostolico l'esser vestito di nero: ed il berretto ed il robone furono completamente anneriti. Il pittore, poichè si trovava aver la tinta fra le mani, tirò giù sulla fronte una frangetta di capelli neri e diede agli occhi del Prefetto dei bollatori certi peli di ciglie e sopracciglie da farlo parere un diavolo. Nel punto da me denudato sulla fronte si fecero palesi alcune rughe profonde e certi segni sottili di capelli che la intonacatura aveva completamente fatti sparire; mi risolsi allora a togliere tutto il turpe impiastricciamento. Bagnai tutto il busto in modo eguale e rammollito così l'intonaco, lo levai, con attenta cura, per strati, dubitando ancora e sperando poter trovare una qualche dipintura originale. Invano. La terra cotta, che non fu mai dipinta, mi apparve finalmente bellissima sotto l'ultimo strato di calce; allo stupido e liscio volto legnoso dagli occhi spiritati si sostituì una grave e bella testa piena di vita e di pensiero. L'occhio largamente aperto guarda diritto innanzi a sè, e la bocca carnosa e voluttuosa si socchiude ad un sorriso che tempera quanto di troppo severo v'è nella spaziosa fronte, solcata di rughe. Altre rughe segnano anche gli angoli esterni degli occhi. È ben questo il tipo del colto, eloquente e prudentissimo uomo che meritava le parole di caldo affetto e di ammirazione che di lui scriveva il cardinale Egidio Antonini nella *Storia di venti secoli* [2],

[1] V. *Inventario di Consegna* in Arch. Com. di Viterbo. [2] Pag. 247.

e la cortese menzione che se ne fa nella « *Coryciana* » stampata in Roma per Ludovico Vicentino e Lautizio Perugino nel 1524.

La larga, ardita e pur sapiente modellatura, il carattere meravigliosamente vero di quel volto pieno di espressione e di vigore confermano essere quel busto opera di Andrea della Robbia; e l'impronta ancora freschissima delle dita, i pentimenti riparati alla brava, il carattere tutto d'improvvisazione che nell'intiera opera si manifesta mi fanno credere essere questo il modello da cui il Della Robbia aveva divisato trarre poi il marmo. [1]



BUSTO IN TERRA COTTA DI ANDREA DELLA ROBBIA
(chiesa di S. Giovanni de' Fiorentini in Viterbo)

Viveva in quel torno in Viterbo Vittoria Colonna, e assai volte Michelangelo fu a trovarla ed in molti severi ragionamenti si intratteneva con lei. Il nome glorioso dell'artista attrasse certo i generosi mecenati Viterbesi a chiedergli consiglio circa le opere d'arte delle quali intendevano adornare i templi della bella città. A ciò parmi debbasi attribuire il fatto che, mentre Viterbo novera tre insigni opere di Sebastiano del Piombo, nessuna traccia vi si trova di Raffaello o della sua scuola.

[1] Dai registri della chiesa: «11 Ottobre 1509 ad Andrea de' Robbia per le figure sopra la porta ducati sedici. 7 Febbraio 1510 per il busto pagati per conto Almadiano dal banco Chigi ducati sette. »

E alla stessa influenza credo si debba se sull'altare maggiore di S. Giovanni dei Fiorentini l'Almadiano, prefetto del piombo, collocò una grande tavola di Sebastiano rappresentante il *Battesimo di Gesù;* splendido quadro ch'io ebbi la ventura di scoprire fra parecchi altri dipinti accatastati in un locale del Municipio, perchè ritenuti di nessun valore, e del quale do qui una riproduzione, pur troppo imperfetta. È una gran tavola (m. 2.43 per 2.05) dipinta ad olio, perfettamente conservata e, per fortuna, priva di ogni ritocco o ridipinto; in essa è figurato Gesù che ignudo riceve in devoto atto il battesimo da S. Giovanni. San Pietro martire, inginocchiato a destra del Cristo, e due altre figure a lui vicine assistono adorando. Su nel cielo fra uno splendore di luce dorata si libra la sacra colomba candidissima. Sono di mano di Sebastiano: il Cristo, il S. Pietro, parte della figura che gli sta accanto inginocchiata, l'angelo in piedi, il paese ed il cielo. Il San Giovanni è opera di uno dei garzoni di Sebastiano, molto probabilmente Marco Venusti; lo palesano il disegno duro e pur flacco, il colore stemperato in cangiamenti da rosso a violaceo, e gl'incarnati di un rossastro terroso.

L'insieme del quadro è poderoso: sul tono forte del cielo color cilestrino, che per i riflessi giallo dorati pioventi dall'alto è commisto ad un verde assai chiaro, saliente per cinque zone di verdi ognora più intensi sino allo splendor giallo dello Spirito Santo, si stacca energicamente nella bruna e calda sua tinta la bella e forte figura del Cristo. Sulla destra invece il fondo è dato da un aggrovigliamento di fronde che la luce gialla tinge in rosso cupo, su cui spicca il bianco lievemente sporco dell'abito da domenicano onde è rivestito S. Pietro martire.

La forma michelangiolesca del corpo del Salvatore, la delicatezza e la precisione del disegno delle mani e dei piedi, la testa caratteristica, sopratutto la tecnica specialissima del colorito ed il modo unico assolutamente personale a Sebastiano di trarre dall'ombre le parti in luce, la mancanza di ogni velatura, apparendo il colore unito come smalto, mi fecero subito certo che quell'abbandonato e disdegnato dipinto era opera imponente del Frate Del Piombo.

E poichè a Viterbo stesso, nel Museo comunale, esiste il capolavoro di Sebastiano: *La Pietà* [1] ed un altro, quantunque guastato, bellissimo suo dipinto: *La Flagellazione* [2], feci portare al Museo, e porre fra gli altri due il quadro da me scoperto. Il confronto dimostrò palesemente la giustezza della mia attribuzione, poichè si riscontrò nei tre quadri più che la somiglianza, l'identità delle forme specialissime del Cristo; la uguaglianza della testa di S. Pietro martire e di quella di uno dei flagellatori e in ambedue il medesimo colorito; in tutte le figure le stesse delicatissime mani, gli stessi piedi eguali nella forma, nel disegno, nel modo di essere illuminati; tutti col pollice troppo lontano dalle altre dita, l'indice ed il medio lunghi assai e distesi, l'anulare ed il mignolo corti e quasi ripiegati; e, più che tutto, in tutti i tre quadri un unico modo, inimitabile, di colorire.

Per la dispersione di parte degli archivi di San Giovanni non mi fu ancora dato trovare memoria del contratto passato fra l'Almadiano e fra' Sebastiano per la dipintura di questo bel quadro. Però il non esserne cenno nei libri della chiesa che giungono sino all'aprile 1510 dimostra che tale commissione fu posteriore ai lavori fatti dal Della Robbia per S. Giovanni.

A sinistra, molto vicino alla minor porta di ingresso, era la tazza dell'acqua santa. È ancora nella chiesa; ma atterrata e spezzata; la gentilezza della forma avrebbe dovuto meritarle sorte migliore.

Sulla parete tra la porta cui accennammo e la porta maggiore è infissa una lapide, in cui, con elegantissima dizione, è detto che Giovanni Battista Almadiano ottenne da Leone X che il *Sacellum prope Fontem* fosse aggiunto alla chiesa di San Giovanni, e ne diventasse il battisterio. [3]

Il *Sacellum* è un tempietto del quindicesimo secolo, ottagonale, di squisitissima architettura. La molto elegante semplicità dell'insieme, la forma delle porte e delle finestre, le sculture gentili degli stipiti di una delle porte mi fanno credere che l'autore di questo bel monumento di scuola

[1] Fu commessa a Sebastiano dal Sannelli, nobile viterbese, per una cappella in San Francesco.

[2] Fu commessa per la chiesa del Paradiso da messer Giovanni da Viterbo, chierico di Camera (Vedi Vasari annotato dal Milanesi, vol. I pag. 566).

[3] « Has Carmelitanas aedes ac templum per Leonem X Sacro fonte decoratum, illique B. M. Virginis de Peste Sacellum prope fontem ejusdem Pontificis diplomate lenitum Joannis Baptiste Almadiani nobilis Viterbiensis insignis pietas in Deiparae obsequium excitavit extruxit an. D. MDXV, tanto benefactori obaerati Patres grati animi monumentum posuere. »

umbra, sia forse quello stesso maestro Benedetto perugino, illustre autore della fontana di Piazza Maggiore in Perugia, [1] il quale per le molte opere compiute in Viterbo ne otteneva la cittadinanza e firmava l'opera sua di restauro alla fontana del Sepale così:

Magr. Benedictus olim de Perusio nunc habitator et civis Viterbiensis me refecit anno MCCCCXXII.



IL BATTESIMO DI GESÙ
(quadro di Sebastiano del Piombo nel Museo comunale di Viterbo)

L'interno della chiesetta, quando io vi entrai, non corrispondeva alla sobria ricchezza dell'esterno. Le pareti interamente coperte di uno stupido e freddo intonaco giallastro davano aspetto di desolante nudità. Eppure i resti del pavimento di quadrelli invetriati dipinti a foglie, a fiori, a figure, delizioso per armoniosa varietà di colori, [2] ed i bassirilievi dei pilastrini e del timpanetto di una nic-

[1] Vedi *Libro del Massaio* nell'Archivio di Perugia.

[2] Nel pavimento vari quadricelli uniti fanno leggere la seguente iscrizione: PAVLV · MAZATOSTA · MARTINV · CONCIATOR DI GRANV · F. (Pau)LVS (Ni)COLAI PINSIT. Il signor Ojetti, nella *Mostra della Città di Roma* (pag. 164) diede una scorretta lezione di questa epigrafe.

chietta quadrata in cui, sovra l'altare maggiore, sta una antica e brutta immagine della Vergine detta della Peste, mi erano sicuro indizio che non così nuda doveva essere stata la chiesa all'epoca in cui il munificente Almadiano ne ottenne l'aggiunzione al suo San Giovanni.

Io sentiva che i nicchioni, le pareti, il soffitto, dovevano essere stati adornati di pitture; la disposizione architettonica è tale che per rifulgere di tutta la sua eleganza chiede a indispensabile complemento il colore, il dipinto.

Tolsi, con certezza di buon esito, il triste intonaco: in una delle grandi nicchie splendono ora tre stupende figure di Giovanni Spagna: San Sebastiano, tra i santi Domenico ed Antonio, meravigliosi per la purezza di disegno, per la schiettezza del colorito, e per un certo fare più largo e vigoroso che ordinariamente non si riscontri nei dipinti dello Spagna. Il quale, nella nicchia di fronte, dipinse una bellissima figura di San Giovanni che sostenendo colla mano ed il braccio sinistro una leggera croce, accenna colla destra alzata al sacro agnello: non potei ancora togliere che piccola superficie dell'intonaco lateralmente alla bella figura: ma il poco già tolto lascia vedere due pilastrini, che fiancheggiano la nicchia, ornati da due splendide candeliere, in cui non so se più sia degna di menzione la genialità dell'invenzione o la franchezza della esecuzione vigorosa.

Nella chiesa di S. Giovanni a destra della porta, sulla parete, il priore F. Guido Vannini di Luca fece porre nel 1671 una lapide in cui assieme alla data della fondazione della Chiesa e a quella della concessione del battistero faceva scolpire la vanità del suo nome.

In fondo alla navata destra è la tomba degli Almadiani. In terra sta il sigillo in marmo, ornato dello stemma della nobile famiglia; buon lavoro del finire del 1500. Sulla parete sta il monumentino di Giovanni Battista. La lapide che porta l'iscrizione è fiancheggiata da due genietti recanti le faci; spenta una, accesa l'altra.

Il campanile, bellissimo, sta dietro la chiesa e le si addossa. È quadrato. Vinto appena il livello della chiesa, una cornice a forte aggetto segna il principio di una ornamentazione a fascie alternate bianche e nere di gentile effetto che si susseguono sino all'estremità del pinacolo. Una seconda cornice divide in due spazii eguali la distanza tra la prima ed una terza cornice che sostenuta da mensolette sopporta il pinacolo a piramide esagonale. Sulla prima e la seconda cornice poggiano su tutte quattro le fronti, una sull'altra, due bifore acute negli archetti ed acutissime nell'arco totale: delle quali la lunga colonnetta intermedia posata su altissima base è sormontata da rosoncini graziosi. Eccellente esempio di un'architettura che pure subendo l'influenza della vicina Toscana ha, come ogni opera d'arte in Viterbo, un'impronta speciale e spiccatissima per stupendo connubio di vigore e d'eleganza.

ETTORE GENTILI

FRAMMENTO DI UNA SERIE D'ARAZZI

NEL MUSEO DI PADOVA



RA LE COSE raccolte nelle vaste sale del museo padovano, che il visitatore intelligente si sofferma a riguardare più volentieri, è il frammento iniziale di una serie d'arazzi, nei quali dovette esser figurata la bella storia di *Jourdain de Blaye*. Ma di quale storia si tratta? L'amore degli studi romanzi non mi accieca al punto da farmi credere che ciascun lettore di questo periodico abbia con le canzoni di gesta della Francia medievale una famigliarità, che renda superflua qualsiasi spiegazione. La storia di Jourdain de Blaye fu svolta, forse sette secoli sono, da un trovero sconosciuto, in uno de' migliori tra i vecchi poemi, che formano il gran quadro della epopea francese. Dentro la cornice del quadro essa però fu accomodata artificiosamente, chè non è uscita, al pari dei veri poemi carolingi, dalla viva fonte della storia nazionale francese, ma in parte rappresenta il forzato adattamento al ciclo carolingio di una favola d'origine greca, dell'*Apollonio di Tiro*, romanzo che nel medio evo fu tra i meglio fortunati, e corse diffuso per mezzo i popoli d'Europa, dilettando con gli altri anche i nostri nonni italiani, che lo conobbero variamente travestito in prosa e in versi [1].

La nostra storia è nata nel periodo più florido dell'epopea e del romanzo medievale francese (sec. XII e XIII); ma, chiuso quel periodo, non fu dimenticata. Il poema su Giordano, come le altre canzoni di gesta antiche, fu più tardi allungato e stemperato in un rifacimento, sì che, in luogo delle quattro migliaia di decasillabi della redazione primitiva, si ebbero 22000 alessandrini, dai quali fu tratto appresso anche un romanzo in prosa [2].

Ed ecco il sunto della storia. Siamo a Blaye: vi è signore Girardo, figliuolo di Amis, che, insieme al suo fratello d'armi Amiles, è l'eroe d'un'antica e famosa leggenda, e quindi del poema francese, che ne derivò: poema, cui fu annodato il nostro, in modo che riuniti costituiscono il breve ciclo di Blaye. Amis a difesa del suo Amiles e di Belissant, la bella figlia di Carlomagno, aveva ucciso in duello giudiziario il malvagio Hardrez. Il nipote di costui, Fromons, si propose di vendicarlo sopra Gi-

[1] Vedi *Amis et Amile und Jourdains de Blaivies*, herausgeg. von K. HOFMANN, 2 Aufl., Erlangen, 1882; I. KOCH, *Ueber Jourdain de Blaivies*. Königsberg i. Pr., 1875; C. NYROP, *Storia dell'epop. franc. nel medio evo*. Firenze, 1886, pp. 193-97, 449-50; G. PARIS, *La litt. française au moyen âge*. Paris, 1888, p. 47. Su l'*Apollonio di Tiro* vedi HAGEN, *Der Roman von König Apollonius in seinen verschiedenen Bearbeitungen*. Berlin, 1878.

[2] Vedi REIFFENBERG, *Roman de Jourdain de Blaye*, Bulletins de l'Académie Roy. de Bruxelles, IV, 242-52; *Version de la légende de Jourdain de Blaye, attribuée à un Belge*, ib., V, 300-13; HOFMANN, op. cit., pp. XV-XIX; DUNLOP-LIEBRECHT, *Geschichte der Prosadichtungen*, pp. 137-38.

rardo, figliuolo, come si disse, dell'uccisore. Un bel giorno Fromons, seguito da grosso stuolo di cavalieri, se ne viene a Blaye, simulando amicizia. È accolto lietamente, ma nella notte il buon Girardo, insieme alla moglie, è ucciso nel suo letto medesimo dal traditore, ch'egli aveva ospitato. Non contento del delitto commesso, Fromons vuole pur liberarsi del rampollo di Girardo, per rimuovere ogni pericolo di lontana vendetta; ma il fanciulletto Giordano era stato già affidato dal padre suo alla custodia di un leale vassallo, Renier de Vautamise. Questi, secondando l'incitamento della eroica moglie, incalzato, tormentato da Fromons, per non mancare al dovere della fedeltà feudale, finisce a cedergli, ingannandolo, in cambio del figlio del suo signore, il nato suo stesso, che aveva pari età: Fromons, credendosi di spegnere Giordano, glielo uccide sotto gli occhi. Di qui innanzi si narrano le vicende del campato Giordano; vicende che sarebbe troppo lungo voler seguire, e che dalla epopea carolingia ci traggono in pieno romanzo di avventura. Basti accennare che, superati ostacoli d'ogni maniera, l'eroe del nostro poema riesce a vendicare il padre, ritogliendo, con l'armi in mano, l'usurpato retaggio all'empio Fromons, il quale perisce per uno di quegli orrendi supplizi, che tanto piacevano alla giustizia medievale.

Come si vede, anche nel nostro racconto si riflette la lotta tra i buoni e i cattivi, che prima ci apparisce nella *Chanson de Roland*, e giù giù si perpetua tradizionalmente in canzoni posteriori. Poichè Hardrez e Fromons sono di quella scellerata stirpe de' Maganzesi, cui è appartenuto Gano, il traditore di Roncisvalle, mentre Giordano e i suoi sono imaginati parenti di Orlando e d'Olivieri.[1] Così il motivo psicologico dominante nel poema è il sentimento della vendetta, barbaramente vivo nella società medievale, ed espresso vigorosamente nella epopea francese, che di quella fu specchio tanto fedele.

La favola riassunta, per essere tutt'altro che breve, doveva stendersi non in un solo, ma in una serie di panni. Il frammento, che avanza, ci si mostra fattura fiamminga della prima metà del secolo XV. Esso non rappresenta che il principio della storia: la visita di Fromons a Girardo in Blaye. Misura 3,25×3,78, ed è tessuto a sola lana, in basso liccio. La figurazione è disposta in sezioni. Anzi tutto campeggia su fondo, nel quale si vede un castello emergere di tra le piante, che coprono i monti intorno, una figura grande, dall'ampia e lunga veste rossa con cappuccio turchino, a capo scoperto, la bocca schiusa, in atteggiamento evidentissimo di chi reciti o canti. In alto leggonsi questi versi, che trascriviamo come stanno:

Fromons fist renier traueillier
tant que sen fil ala baillier
a morir pour iourdain sauuer
sen signeur quas fous uault leuer
mais iourdains puis vengancēfist
sus fromont telle qui souffist.

« Fromons fece durare tal pena a Renier che il suo figliuolo gli andò a porre in balìa, a morire per campare Giordano, il suo signore, che ai furenti volle sottrarre, ma Giordano poi ne fe' vendetta sopra Fromont, tale che bastò ».

In questi versi c'è come il prologo, l'annunzio della storia, che sarà appresso figurata: l'arazziere dunque seguì l'uso del *jongleur*, che in capo alla canzone di gesta soleva indicarne gli eroi e l'argomento [2]. La figura stessa, qui campeggiante, potrebbe rappresentarci un *jongleur* nell'atto di recitare, come s'incontra in taluni manoscritti [3], poichè, innanzi specialmente che la pittura esercitasse la sua grande influenza su l'arazzeria, gli artefici ebber costume di riprodurre le splendide miniature dei codici.

Sotto la figura, nel primo piano, sul solito suolo verde e fiorito, che i tappezzieri amavano tanto rappresentare, un cane insegue un lupo, che tiene addentato un agnello. Sarà questo non

[1] *Jourdain*, ed. HOFMANN, vv. 411, 1431. Nei poemi del ciclo lorenese non si accenna invece a parentela della *race Fromont* con la casa di Maganza (NYROP, op. cit., p. 188.

[2] GAUTIER, *Les Épopées françaises*, 2 ed., I. 374.

[3] NYROP, op. cit., p. 282. Al *jongleur* dell'arazzo mancherebbe lo strumento musicale, la *vielle*. Due figure simili, di *joglars* invece o di *trobadors*, nell'attitudine stessa, e pure senza lo strumento musicale, vedi in RAYNOUARD, *Choix des Poés. orig. des Tr.*, II,, p. CLXI, tav. III, IV.

altro che uno di quegli accessori ornamenti di cui s'incorniciavano gli arazzi; ma può anche supporsi che dell'accessorio l'artefice abbia profittato per adombrarvi allegoricamente il contenuto del racconto accennato nei versi già riferiti: il lupo allora sarebbe Fromons, l'agnello il figlioletto innocente di Renier, che egli ha ucciso, e il cane insecutore il vindice Giordano.

Dopo l'esordio, la storia. Ecco Fromons, che, con seguito d'armati, per nave da Bordeaux si reca a Blaye. Sventolano in alto pennoncelli, che presentano segnata nel mezzo una *F*, iniziale del nome Fromons. La stessa lettera dentro cerchielli fiammeggiati, che fregiano l'azzurra veste di uno dei guerrieri. Superiormente i versi:

Regardes de bordiaus fromon
qui par mer ua en de dromon
a blaiues pour gerat traiir
sen neueu sen fait ahair.

«Guardate Fromont di Bordeaux, che per mare va in nave a Blaye per tradire Girardo, suo nipote: sì ne dev'essere odiato».

Subito appresso si vede che dalla nave fu gettato un ponticello per lo sbarco: un uomo d'armi, con lancia in mano, vi passa sopra per scendere a terra. Gli traversa il busto, diagonalmente, una fascia, con cerchielli, nel mezzo dei quali scorgonsi le lettere *a*, *L*.

Fromons è smontato con il seguito: incontro, dal castello, che si vede nel fondo, gli è uscito, ad accoglierlo festevolmente, Girardo insieme alla sua corte. I due signori si abbracciano: L'uno, Fromons, ha giubba turchina ornata di rossi fiori, e calze del colore stesso; l'altro, Girardo, ha bianca la giubba con fregi azzurri, e le calze di colore diverso, l'una bianca come la giubba, l'altra azzurra al pari de' fregi di quella. Nei versi esplicativi sono espressi i saluti, che i due si scambiano:

Girart dieue vous croisse bonte
nies ie vous uieng par amiste
ueir enblaiues uo maison
car mout vous aing cest bien raison.

«Girardo, Dio più sempre vi prosperi: nipote, io vengo per amistà a vedervi in Blaye, la vostra casa, perchè molto vi amo, ed è ben ragione».

Oncles bien soiies uous uenus
damour sui bien a uous tenus
car noblement meuenes uir
honnerer uous doy et seruir.

«Zio, siate il benvenuto; assai grato vi sono, poichè cortesemente venite a vedermi: onorar vi deggio e servire».

La quartina seguente, nella quale son le parole soggiunte novamente da Fromons, non si legge tutta, per la interruzione dell'arazzo:

Sire gerart uous...
biendeuous faire...
de luy porter foy...
menes le ablaue...

Presso Fromons è un gentiluomo con lunga veste rossa, all'estremo inferiore della quale leggonsi le parole: *la belle cha... la.* Una gamba di Fromons, attraversantesi a parte della figura del gentiluomo, interrompe la terza parola, e rende anche meno esplicabile l'intero motto. Dietro Girardo, di tra 'l seguito, scorgonsi due donne: una sarà Ermengarda, la moglie sua; l'altra, un'ancella. Sopra a questa scena vedesi la nave allontanarsi con i guerrieri, di mezzo a' quali spicca una figura d'uomo, che fa cenni come di saluto.

Nel fondo, monti rivestiti di piante varie, di cui le forme e i contorni sono accuratamente disegnati: al primo piano sempre la solita incorniciatura del suolo verde, smaltato di fiorellini, con conigli graziosamente atteggiati: in alto una fascia frastagliata e latugata: a sinistra nessuna traccia di fregi.

La scena espressa nel frammento trova riscontro piuttosto nella moderna, che nell'antica redazione del *Jourdain de Blaye*. In questa non s'accenna che Fromons venga a Blaye per mare: nell'altra invece:

Moult fist li quens Gérart grant joie et envoisie,
Quant il seut que Fromons, que Dame-Dieu maudie,
L'estoit venus véoir par mer, en sa navie,
De Bordiaux, sa cité...

« Assai gran gioia fece il conte Girardo allorchè seppe che Fromons, cui Dominiddio maledica, era venuto a vederlo per mare, nella sua nave, da Bordeaux, la sua città.... » [1]

Inoltre nell'antico poema non vediamo che Fromons sia detto zio di Girardo: così, per contrario, è nell'arazzo e nel poema più recente [2]. Si dee credere dunque che il tappezziere abbia conosciuta la storia di Giordano, anzi che nella forma originaria, in un rifacimento simile a quello che ancora ci resta. S'aggiunga che il dialetto, in cui fu rifatto il poema, è il piccardo [3], e che in piccardo sono pure i versi dell'arazzo, come ci mostrano tosto, anche senza che si discenda ad una analisi glottologica speciale, *vault* = *vaut* per *vout*, *voll* (perfetto ind. 3ª pers. sing. di *voloir*), *Blave[s]* della quartina frammentaria, nell'ultimo verso, presso *Blaives* d'altri due luoghi, se non si tratta meramente d'errore; i possessivi *sen*, *vo*, ed altre forme ancora [4]. Or bene, l'antico piccardo si estendeva nell'Artois, nella Fiandra, nell'Hainaut [5] ecc., ossia nei paesi, ove ai secoli XIV e XV, com'è notissimo, l'industria dell'arazzeria toccò il sommo dell'eccellenza e della fortuna. Nulla pertanto di più naturale che il tappezziere fiammingo conoscesse la redazione del *Jourdain* ricomposta nel suo dialetto. E si badi che uno dei due manoscritti, che ci han conservato questo rifacimento piccardo, appartiene alla biblioteca di Tournay. [6] Questo vuol dire ben poco, ma può tuttavia suscitare l'ipotesi vaga che da Tournay, centro anch'essa dell'industria degli arazzi, possa essere uscita l'opera, di cui rimane solo questa nostra breve reliquia [7]. Poichè, quanto alla fabbrica, anche altre congetture non sarebbero molto solide: il frammento non ha marca, che ce la indichi; e d'altra parte, rammentiamo come il Müntz avverta che la storia della tappezzeria non è giunta al punto da farci distinguere sicuramente le produzioni di una fabbrica da quelle dell'altra, gli arazzi di Bruxelles, per esempio, da quelli di Arras [8].

Cresciuti in mezzo alla società feudale, figli e interpreti della età loro, i tappezzieri francesi e fiamminghi avean tutti lo stesso amore agli argomenti epici e romanzeschi. La loro arte, emancipatasi dalla soggezione ieratica, oltre le chiese, decorò presto di superbi ornamenti le splendide sale dei castelli baronali, e secondò il gusto dei signori offrendo a' loro occhi la rappresentazione figurata di quelle fantastiche leggende, che essi usavano ascoltare con sommo diletto, pendendo dalla bocca dei menestrelli. L'opera del poeta e quella dell'artefice, il romanzo e l'arazzo si annodavano e si compivano. Con gli altri soggetti, che s'attingevano alla larga fonte del ciclo carolingio e del ciclo arturiano, vediamo così anche questo di Jourdain de Blaye avere inspirato al modo stesso il trovero e il tappezziere [9]. Chè, oltre il nostro, certo alla storia di Giordano si riferiva ancora

[1] Del poema antico vedi vv. 39-63; per l'altro, vedi REIFFENBERG, *Version de la légende* ecc., cit. *Bulletins*, V. 310.

[2] REIFFENBERG, ib., p. 312. Tuttavia oltre che *biau nyez*, Fromons dice a Gerardo, più vagamente anche: *biaux doux cousins*.

[3] Vedi REIFFENBERG, *Version* ecc. *Bull.* V. 304; HOFMAN, op. cit., p. XV. Il romanzo in prosa fu estratto « d'ung viel livre moult ancien qu'estoit en Ryme et viel Picart » (DUNLOP-LIEBRECHT, l. c.).

[4] Vedi H. SUCHIER, *Aucassin und Nicolete*, 2 ed., Paderborn, 1881, lo studio linguistico, pp. 57 segg. Per la bibliografia relativa al dialetto piccardo vedi KOERTING, *Encyklopaedie und Methodologie der Rom. Phil.*, III. 88 segg.

[5] BURGUY, *Grammaire de la Langue d'oïl*, 2 ed., I. 17; KOERTING, l. c.

[6] È quello esaminato dal REIFFENBERG; per l'altro, della Bibl. dell'Arsenale a Parigi, vedi HOFMANN, op. cit., p. XV.

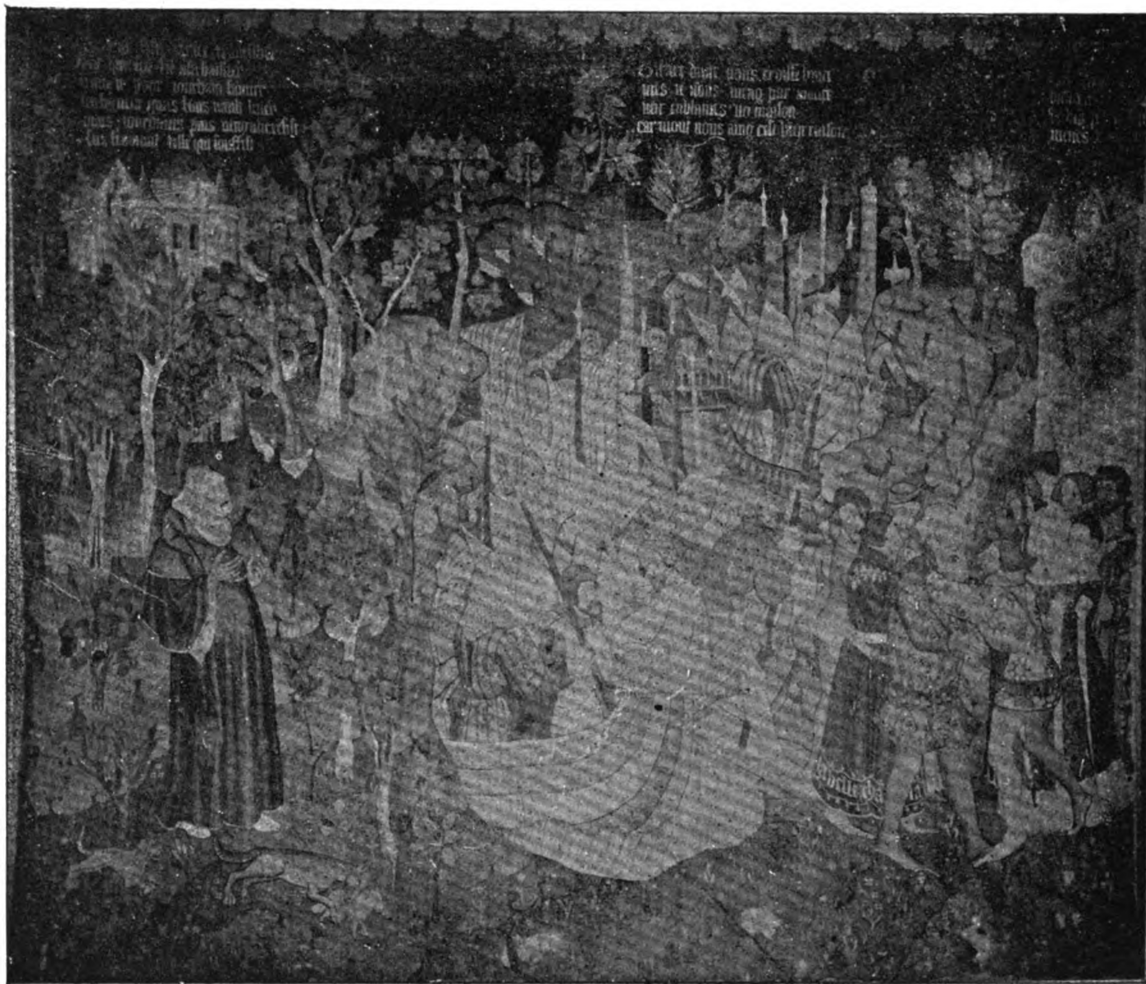
[7] Mi sarebbe stato utile vedere se quello dei versi dell'arazzo sia il dialetto di Tournay; ma non ho ancora avuto mai fra mano D'HERBOMEZ, *Étude sur le dialecte Tournaisis au XIIIe siècle*. Tournay, 1881.

[8] *La Tapisserie*, 2 ed., p. 155.

[9] MÜNTZ, op. cit., pp. 101, 119-20, 121, 150; dello stesso, *La légende de Charlemagne dans l'art du moyen âge*, Romania, XIV 338-40; CASTEL, *Les Tapisseries*, 2 ed., Paris, 1879, pp. 74-75, 76, 79; GAUTIER, *La Chevalerie*, pp. 610-12.

un altro arazzo, di cui abbiamo memoria, quello che, tra i molti acquistati da un munifico protettore di quest'industria, da Filippo l'ardito, signore della Borgogna e della Fiandra, rappresentava la *Histoire de Froimont de Bordiaux* [1].

Ma donde è mai venuto il nostro frammento al museo padovano? Fino a pochi anni sono s'è usato stenderlo come tappeto sul pavimento di una sala del palazzo di via Schiavino, qui a Padova,



FRAMMENTO DI UNA SERIE D'ARAZZI FIAMMINGHI

(museo di Padova)

ov'erano le scuole tecniche, ed ora ha sede l'istituto musicale; quando nei giorni degli esami si voleva fare un po' di lusso. Antonio Tolomei, cultore innamorato di ogni arte, salvò questo povero avanzo dell'arazzeria fiamminga da rovina peggiore, facendolo ingegnosamente racconciare, e aggiungere quindi agli altri cimelî, che con tanta cura sono conservati nel nostro museo. Se non che è naturale chiedere: e nel palazzo di via Schiavino come era capitato? Nessuna notizia intorno a ciò. Resta solo un'ipotesi: che l'arazzo sia appartenuto alla cospicua famiglia dei S. Croce, dei quali

[1] MÜNTZ, *La Tapisserie*, pp. 119-20. Alla gesta di Blaye forse si riferiva anche l'arazzo rappresentante l'*Histoire de Charlemagne qui va secourir le roi Jourdain* (MÜNTZ, *La Tapiss.*, p. 119; *La légende* ecc., p. 339). Mi duole assai non poter consultare direttamente le *Tapisseries flamandes* del PINCHART, ed altri lavori importanti su la tappezzeria, nei quali son forse indicati altri arazzi figuranti la storia di Giordano.

fu il palazzo sino da tempi abbastanza remoti [1]. È giusto infatti imaginare che questa antica e doviziosa famiglia, nel secolo xv, abbia voluto, secondo l'uso d'allora, coprire di tappezzerie fiamminghe le pareti della sala maggiore del palazzo. Si sa come i signori e i comuni italiani abbiano accolto festosamente e favorita con ardore l'industria splendida, ond'era gloriosa la Fiandra, e come non solo i principi, ma i nobili amassero tra noi lo sfoggio degli arazzi. Fabbriche fiamminghe d'arazzi sorsero a Ferrara, a Mantova, a Firenze, a Roma, a Perugia, a Modena, a Milano, a Venezia, e altrove ancora. E da Venezia, senza che si pensi ad una provenienza lontana, a Tournay, come prima s'è fatto, potrebbe essere più direttamente venuto ai S. Croce questo lavoro di arazzieri passati dalla nativa Fiandra su le lagune [2].

Questi pochi cenni m'è piaciuto mettere insieme, secondo il poter mio; altri, che più di me sia versato specialmente nella storia della arazzeria, e in quella ancora dei costumi, potrà compire e correggere la mia illustrazione, di che gli sarò assai tenuto. [3]

VINCENZO CRESCINI

1 Museo Civico di Padova, Arch. Civ., posiz. n. 5599 del 1835, titolo XIII, I. P. Da' docum. qui raccolti resulta essere stata la famiglia S. Croce proprietaria del palazzo di via Schiavino almeno fin dal sec. xv. Il palazzo fu poi comperato dal Comune nel 1835 per collocarvi le scuole pubbliche. Su la antichità e nobiltà della famiglia S. Croce vedi, per es., *Sommario dell'origine et nobiltà d'alcune famiglie della città di Padova composto da* M. GIACOPO CAGNA *Padovano*. In Padova, appresso Lorenzo Pasquati, M.D.LXXXIX; p. 53. — A. DE SCALZI, *Le famiglie del Consiglio di Padova*, Bibl. civica, ms. B.P. 146, f. 256 r.

2 Su l'arazzeria a Venezia, vedi G. M. URBANI DE GHELTOF, *Degli Arazzi in Venezia*. Venezia, 1878.

3 Intanto ringrazio per gli aiuti, che mi dettero, i miei amici e concittadini Luigi Rizzoli e Natale Baldoria.

NUOVI DOCUMENTI

Martino Spanzotti
maestro del Sodoma

Il merito d'aver tratto dalla dimenticanza il nome di Martino Spanzotti è dovuto al padre Luigi Bruzza, il quale così ne ragiona nel suo opuscolo *Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore G. A. Bazzi detto il Sodoma*, inserto nel t. I di *Miscellanea di Storia Italiana* (Torino, 1862) e ristampato in appendice a *Documenti e notizie intorno gli artisti Vercellesi*, del p. Colombo (Vercelli, 1883):

« Martino Spanzotti detto *de Casali*, perchè da Casale era venuto a Vercelli, e di quel luogo era la sua famiglia, era figlio di un maestro Pietro, forse pittore, e fratello maggiore di Francesco, che fu pur pittore e padre di Pietro Francesco, che per una cotal relazione che nel 1528 ebbe con Gerolamo Giovenone e per la professione esercitata dalla sua famiglia stimo fosse pure pittore. Nel 1481 Martino era già stabilito in Vercelli, così che potè essere appellato *civis et habitator Vercellarum*, il che dimostra che vi dimorava già da qualche tempo e non era d'età minore di 25 anni. Quivi menò in moglie Costantina Pianta de' nobili di Lavriano, famiglia che da Chivasso era venuta alcuni anni prima ad abitare in Vercelli, e delle cui sostanze ebbe ad avvantaggiarsi non poco. Abitava nella parrocchia di S. Maria Maggiore nella casa dei Confienza, e con scritta degli 11 agosto del 1491 si obbligò a starvi per quattro o cinque anni.... Non pare però che negli anni in cui visse in Vercelli vi avesse abitazione continua, ed è anzi chiaro che terminato l'accordo del fitto col Confienza, il quale finiva nell'agosto del 1496, si riducesse a Casale dove o la cura del proprio o l'esercizio dell'arte lo richiamava, e ne ho mallevadore un atto del 21 dicembre 1498, in cui più non è detto *habitator Vercellarum*, col quale atto costituisce procuratori per certi negozî in Vercelli, indizio evidente che più non vi abitava ».

Alcuni dei documenti che riguardano lo Spanzotti vennero pubblicati in ordine sparso nel citato libro del p. Colombo; altri furono da me trovati recentemente. Qui si passeranno cronologicamente in rassegna sì gli uni che gli altri, con alcune brevi considerazioni.

1481, 5 novembre. — « Magistro Martino de Casali pinctore filio magistri Petri cive et habitatore Vercellarum, teste ». (Archivio Civico di Vercelli, *Ag. Mandello*, notulario 20, f. 97).

1490, 28 novembre. — Giacomo Bazzi conviene con Martino Spanzotti per l'insegnamento della pittura a suo figlio Giovanni Antonio detto poi il Sodoma. (Ivi, *Guid. Pellipari*, not. 18, f. 592). — Questo documento fu già pubblicato per disteso dal Bruzza, ed essendone abbastanza noto il contenuto, basterà qui averne fatta menzione.

1481, 3 gennaio. — « Mcccclxxxx primo indictione nona die tercio mensis januarii,.... actum Vercellis in vicinia sancti Michaelis in domo infrascripti domini Nicolai videlicet in sala, presentibus nobilibus dominis.... Ibique magister Martinus Spanzotus pictor sponte..... convenit et promisit.... spectabili juris doctori domino Nicolao de Agaciis (in italiano *Ajazza*) facere unam anchonam ponendam ad altare capelle sancti Thome de Aquino constructe in ecclesia sancti Pauli de Vercellis, cum imagine sancte Marie sanctorum Thome de Aquino Johannis Baptiste sancti Jeronimi sancti Johannis apostoli et evangeliste sancte Caterine et sancte Lucie et cum imagine prefati domini Nicolai et domine Linorie eius consortis, et ipsam anchonam dare videlicet pinctam ordinatam ad extimacionem duorum pinctorum expertorum eligendorum per ipsas partes, ita tamen ut non excedat summam quinquaginta ducatorum, et quam anchonam promisit pingere in hac civitate Vercellarum, facere intaglare in Casale et exinde pingere (*la cornice intagliata*) in civitate Vercellarum et dare perfectam et laudatam hinc ad festum nativitatis domini nostri Jesu Christi proxime venturum, et incipere laborare infra Pasca resurrectionis domini nostri Jesu Christi proxime venturam et dare perfectam et laudatam ut supra infra festum Natale venturum ut supra, et ex nunc confitetur idem magister Martinus habuisse ut habuit numeratos... ducatos decem et grossos tres Mediolani pro parte solucionis predicti operis dicte anchone..... Item idem do-

minus Nicolas promisit solvere ducatos viginti infra festum Pentecostes venture.... usque ad integralem solucionem premissorum, promisit solvere idem dominus Nicolas.... dicto magistro Martino perfecto et laudato et extimato ut supra opere...» (Ivi, *G. Pellipari*, not. 19, f. 17). — La tavola per questo atto commessa allo Spanzotti doveva adunque contenere nove figure, o dieci se si conta pure il Bambino che certamente sarà stato rappresentato nelle braccia di Maria. Invito caldamente gli studiosi a farne ricerca, poichè la scoperta di essa o di un'altra opera di Martino servirà non solo a farci conoscere la maniera di questo pittore, ma anche da quali principii movesse il celebre suo discepolo, il Sodoma.

1491, 11 agosto. — Gio. Bartolomeo de Conflentia affitta a maestro Martino de Spanzottis pittore una casa con bottega, sala, due camere e canova, nella vicinanza di S. Maria Maggiore, per quattro anni, ed anche per cinque se piacerà al predetto Martino, al prezzo di 20 fiorini di Milano annui. (Ivi, *G. Pellipari*, not. 13, f. 346).

1492, 11 gennaio. — « Cum ita sit quod magister Martinus de Spanzotis civis Casalensis pictor convenerit et promiserit spectabili domino Nicolao de Agaciis doctori facere et depingere quamdam anchonam super quam dominus Nicolaus eidem magistro Martino tradere promiserit nonnullam pecuniarum quantitatem », il pittore dichiara d'avere già ricevuto da lui in quattro volte 30 ducati. (Ivi, *A. de Pessinis*, not. 3, f. 3).

1492, 15 maggio. — La tavola commessa dall'Ajazza allo Spanzotti non dovette esser stata collocata al suo posto se non dopo il 15 maggio 1492, poichè Giovanni Trissino da Lodi si obbligò in tal giorno a dipingere a fresco la nuova cappella e darla compiuta « ad ordinationem magistri Martini », cioè quando questi avrebbe finita la tavola da porsi sull'altare. (Ivi, *A. de Pessinis*, not. 3, f. 66).

1494, 7 maggio. — « Nobilis Constantina filia quondam domini Antonii Plante ex nobilibus Labriani et uxor magistri Martini de Spanzotis de Casali pinctoris habitatoris Vercellarum, cum consensu dicti Martini presenti » elegge quattro procuratori, fra cui « dictum magistrum maritum dicte constituentis nec non et Franciscum de Spanzotis dicte constituentis cognatum », per rappresentarla « in causa vertente inter ipsam ex una et nobilem Nicholaum Plantam de Clavaxio (*Chivasso*) parte ex altera ». (Ivi, *Ag. Ghislarengo*, pr. 5, f. 155). — Forse la causa verteva sul legato di 100 fiorini fatto a Costantina da suo zio Spagnolio Pianta, del qual legato è ricordo in altri atti.

1498, 21 dicembre. — Lo Spanzotti elegge quattro procuratori per esigere dal nobile Gio. Ant. di Marino. (Ivi, *Gu. Lonate*, not. 16, f. 673).

1511, 3 luglio; e 1512, 4 febbraio e 12 agosto. — « Nobilis magister Martinus pictor » è padrino in Chivasso. (Dai libri parrocchiali). — Si noti che verso questo tempo il pittore Defendente Deferrari da Chivasso doveva appunto essere nei suoi anni di disciplina artistica, ed io sono affatto disposto a credere ch'egli abbia avuto a maestro appunto lo Spanzotti, al quale, se ciò fosse, spetterebbe la gloria d'aver ammaestrato nella pittura due dei più illustri artisti piemontesi, il Deferrari e il Sodoma.

1524, 13 giugno. — Martino Spanzotti riceve 65 scudi d'oro del sole da Dorotea, vedova di Sigismondo Asinari di Camerano, per aver dipinto un quadro ad oro, azzurro ed altri preziosi colori, rappresentante S. Francesco colle stimmate, per la chiesa dei Francescani in Casale. (Notizia scoperta dall'illustre Vernazza nell'archivio del conte Asinari di Camerano; Vernazza aggiunge che l'atto originale fu da lui donato alla biblioteca dell'Università di Torino).

1528, 11 giugno. — « Magister Johannes Maria de Sterchino pictor filius Johannis de Fontanelli ultra Tanarum in dominio marchionali (*Monferrato*) », abitante in Vercelli nella casa del pittore Gerolamo Giovenone, essendo ammalato, fa testamento, presenti, fra gli altri testimonii, Gerolamo e Giuseppe Giovenoni, e « magistro Francisco pictore de Spanzotis de Casali Sancti Evasii ». (Arch. Civ. di Verc., *G. A. Bulgaro*, not. 11, f. 210). Come risulta dal documento del 7 maggio 1494, Francesco Spanzotti era fratello di Martino. — Si è veduto che il Bruzza parla eziandio di un figlio di questo Francesco, il quale avrebbe avuto nome Pietro Francesco, ed a prova del suo dire egli cita appunto l'istrumento dell'11 giugno 1528 del quale qui ho dato un sunto. Ma io che mi procurai una copia integrale di quell'atto non vi rinvenni menzione d'altri Spanzotti che di Francesco, onde convien conchiudere che il Bruzza abbia errato nella lettura del documento oppure nell'indicazione della fonte.

1528, 2 novembre. — « Nobilis Constantina de Spanzotis relicta magistri Martini Spanzotis pictoris.... consignat omnia bona sua immobilia que habet et tenet in loco et finibus Clavaxii. Primo domum in burgo Sancti Petri... Item aliam domum apud bonam....» (Arch. comun. di Chivasso, *Rute*, 1526, f. 80). — Ora si conosce dunque che Martino Spanzotti cessò di vivere tra il giugno del 1524 ed il novembre del 1528. I Pianta alla cui famiglia apparteneva Costantina, erano chiamati anche Spagnoli ed erano consignori di Lavriano ed una delle prime famiglie di Chivasso.

Data incerta. — In Chieri, dapprima nella chiesa della Madonna delle grazie e dopo il 1536 in quella di S. Agostino, stata distrutta nei primi anni del corrente secolo, esisteva un trittico, in uno dei cui scomparti laterali erano rappresentati Ludovico Tana e sua moglie Anna Orsini di Rivalta, inginocchiati ed in atto di pregare S. Bernardo dipinto nella tavola centrale. Nell'altro scomparto erano effigiati i tre fratelli di Ludovico, cioè Tomaso, Giovanni Amedeo e Tomeno. Quattro esametri sotto ciascuno dei due scomparti laterali palesavano i nomi dei personaggi. Non è espresso quante e quali figure, oltre S. Bernardo, contenesse la parte centrale, ove si leggeva una lunga iscrizione dalla

quale appariva che là era sepolto Domenico Tana consignore di Santena, fondatore di quella cappella e morto il 29 giugno 1487 lasciando quattro figli: 1°. Tomaso, cavaliere gerosolimitano morto in Rodi il 10 agosto (non è detto di quale anno, ma va inteso del 1503, come si vedrà appresso) combattendo contro i Turchi; 2°. Giovanni Amedeo, dottore di leggi a Torino ed ambasciatore del duca di Savoia al re di Francia, morto il 27 febbraio 1499; 3°. e 4°. gli spettabili signori Ludovico e Tomeno, « qui hanc tabulam ipsorum impensa per Joannem Martinum Simazotum alias de Capanigo 1488 ad laudem omnipotentis Dei inviolateque Marie Virginis dedicarunt ». Queste iscrizioni possono leggersi a p. 133 delle *Memorie del duomo di Chieri*, di Antonio Bosio (Torino, 1880), il quale le tolse da una notizia ms. del p. Verani (morto nel 1803). Il Bosio osserva: « Nella data della pittura vi è certo errore, a meno che si voglia credere che la pittura fosse anteriore all'iscrizione ». Ma anche ammettendo che l'iscrizione sia stata aggiunta qualche tempo dopo eseguito il dipinto, questo sarà pur sempre posteriore alla morte dei fratelli Tomaso e Gio. Amedeo, i quali, se fossero ancora stati in vita, avrebbero anch'essi concorso con Ludovico e Tomeno nella *impensa* della tavola. Vi è quindi positivamente errore di data, proveniente senza dubbio dall'essere stata l'iscrizione copiata male (e non solo in questo punto) dal Verani. Non saprei quale millesimo si debba sostituire a quello sbagliato, ma ad ogni modo il dipinto fu eseguito fra il 1503, data del decesso di Tomaso, ed il 10 aprile 1527, data di quello di Ludovico. — Ma chi sarà quel Giovanni Martino Simazoto alias de Capanigo? La semplice pronuncia del nome di questo artista, — altrimenti affatto sconosciuto, — tradisce una storpiatura di quello a noi noto e ben autentico di Martino Spanzotti da Casale, manifestandoci così il vero autore di quella tavola. Ma con poco pro, poichè di essa più non v'ha memoria. Intanto converrà cancellare dalla *Storia pittorica* del Lanzi, dall'*Enciclopedia* dello Zani e da tutti gli altri repertorî biografici-artistici il nome di quell'artefice immaginario *Gio. Martino Simazoto da Capanigo*. Antonio Bosio aggiunge che i detti dipinti già esistenti nella chiesa di S. Agostino in Chieri, ed ora perduti di traccia, erano coloriti su tela incollata sopra tavole. Credo sia questa un'altra inesattezza, imputabile essa pure al Verani, dal quale il Bosio attinse la notizia.

Quando si troverà un dipinto autentico dello Spanzotti, si potrà giudicare se realmente non debba attribuirsi a lui, — anzichè a Defendente Deferrari, come voleva il compianto barone Francesco Gamba (*Abbadia di S. Antonio*, etc., in *Atti della Società d'archeologia e belle arti*, Torino, 1876; I, 154), — un trittico ancora esistente nel duomo di Chieri, anch'esso fatto fare dagli stessi Ludovico e Tomeno Tana « pro uno legato facto de quondam suo fratelo magnifico cavaliero Jerosolimitano frater Thomaso morto in Rodo anno 1503 », come sta scritto sul dipinto stesso. Quest'ultima cifra fu creduta dal Gamba indicare l'anno in cui fu eseguito il trittico; ma l'Angelucci (*Sull'Esposizione d'arte antica*, Torino, 1880) sostiene a ragione ch'essa è la data della morte di Tomaso. Combinando questa data con quella del 10 agosto fornitaci dall'iscrizione già accennata la quale chiariva la pittura dello Spanzotti, si viene a scoprire che Tomaso Tana morì, probabilmente di ferite, nel giorno successivo al glorioso combattimento navale contro i Turchi minutamente descritto da Giacomo Bosio nella sua *Istoria della Religione Gierosolimitana*, Venezia, 1695.

Oltre Martino e Francesco, — anche senza tener conto di Pietro Francesco, del quale, come si vide, non è pienamente provata l'esistenza, — visse un altro pittore della famiglia Spanzotti. Difatti il sig. Antonino Bertolotti (*Artisti Subalpini in Roma*, 77-80) ha trovato nell'Archivio di Stato in Roma alcuni documenti relativi ad un Pietro Antonio Spanzotti, ch'egli suppone figlio di Martino, mentre io propendo piuttosto a crederlo figlio o nipote ex-filio di Francesco. Tali documenti vanno dal 1548 al 1572. Forse nel corso del suo viaggio a Roma questo Pietro Antonio avrà avuto occasione di vedere il vecchio e celebre Sodoma (morto in Siena il 15 febbraio 1549), al quale sarà stato dolce l'avere da lui nuove della sua Vercelli, e forse anco il Sodoma avrà impiegato il suo credito per procurare in Roma un buon avviamento al parente del suo antico maestro.

ALESSANDRO VESME

Documenti relativi ad Artemisia Lomi Gentileschi pittrice

Artemisia Gentileschi, la sorella e l'allieva di Orazio Gentileschi, famosa al suo tempo tanto per i suoi amori che per i suoi dipinti, nella prima delle lettere, che qui si riportano, tratte dall'archivio di Stato in Modena, scrive al duca Francesco I d'Este, principe che godeva fama di mecenate degli artisti, e gli presenta alcune opere della sua mano. Scrive da Napoli nel 1635, dimostrando di essere, in quella sua età di quarantacinque anni, tutta raccolta nell'arte, superba dei suoi trionfi. Al duca d'Este recavasi a presentare i suoi quadri un suo fratello, Orazio, venuto d'Inghilterra in Italia, *mandato*, secondo scrive Artemisia stessa, *dalla Maestà del Re d'Inghitera per condurmi a quel servitio*. Aggradì il duca il dono della pittrice; ed ella, che già aveva avuto rapporti col cardinale Alessandro d' Este, e sapeva della munificenza della *serenissima casa*, si mostrò esaltata per l'aggradimento del principe. Esaltata così che divisò di recarsi a Modena, e là sciogliere il voto, come diceva la secentista donna, appresso all'Altezza Serenissima, come a suo nume particolare; e forse invece per trovare qualche contraccambio di ducatoni. Recatasi in Inghilterra, la pittrice è al colmo del suo entusiasmo per trovarsi al servizio della corona, appresso

alla Maestà della regina madre. Col consenso di questa invia un'altra sua fatica al duca d'Este, facendola accompagnare da una lettera tutta a ghirigori di frasi barocche, alla quale lettera fu data una risposta semplice, con grazie ed augurii. Bastarono alla pittrice? Certo la valentia di Artemisia Lomi Gentileschi meritava qualcosa di più.

FRANCESCO IMPARATO

« Serenis.mo Sig.re

« Con l'occasione ch'io mando all'Em.mo Card.le D. Antonio alcune opere di Pittura di mia mano mi è parso bene mandar'anco à V.ra Alt.za S.ma quelle, che con tanto mio gusto hò fatto per V.ra Alt.za le quali inuio per il presente mio frattello mandato dalla Maestà del Rè d'Inghitera per condurmi a quel seruitio, però mi è parso per trè ragioni poter giustamente conseruare alcuna parte del fiacco Talento mio all'Alt.za V.ra Prima per esser la mia casa humilis.ma serva della serenis.ma sua: seconda per hauer seruito tutti li maggior Potentati d'Europa, alli quali son graditi, come frutti d'un'arbor'impotente à partorirli: Terza per hauer destinato in quella il complimento delle mie glorie: scusi dunque q.ta mia ardita ma ambitiosamente honorata dimostratione, e gradisca queste operette che l'inuio con il presente mio frattello, emendando il diffetto loro, con il considerarle proportionate al soggetto che l'hà partorite, osseruando solo la devotione con che glie l'offero, supplicandola ad accettar' il dono, che le porgo, come forzato tributo, che le deuo, e mentre sodisfatio à q.to mio debito, si compiaccia V.ra Alt.za honorar li miei desideri, mentre che con humili effetti me l'inchino, con pregar sua Diuina Maestà per la prosperità della serenis.ma sua casa

« Di Napoli li 25 Gennaro 1635.

« Di V.ra Alt.za Serenis.ma

« Humiliss.ma Serua

« Artemisia Gentileschi »

(Minuta Ducale). — 7 Marzo 1635

« Sig.ra Artemisia Gentileschi

« Hò riceuuti da suo fratello i quadri, ch'ella m'ha inuiati, et ho conosciuto nella loro uaghezza La uirtù e nel dono di essi la liberalità di Lei. La ringrazio del regalo, e L'assicuro, che altrettanto sono tenuto alla sua amorevolezza, quanto obligato à corrispondere con effetti di gratitudine al suo merito. E senzapiù Le auguro dal Cielo ogni prosperità. &c. »

« Altezza Serenissima

« Chiama dono V. Altezza Serenissima di liberalità quel che è proprio tributo del mio uassallaggio; stima atto di sentimento amoreuole per termine di cortesia, quel, ch'è douuto alla sua grandezza per debito d'obedienza. Questo ufficio di deuota osseruanza, ch'al presente le manifesto, ho conceputo nell'animo mio molto tempo prima, che uenisse da me autenticato con lettere; non tanto per l'obligata seruitù, ch'io professo alla Serenissima sua Casa, quanto per la felice ricordanza dell'Em:mo Cardinal d'este; dalla cui munificenza mi riconosco non poco gratificata.

« Ringrazio V. A. S.ma ch'ingrandisce le mie pitture con aggradirle, mostrandosi ancora generoso nel riceuere le Cose picciole.

« Ho dubitato sin'hora, che le mie tele non fussero capitate a tanta uentura, non hauendo noua de' miei fratelli, alli quali commisi la carrica di presentarle. Supplico intanto V. A. S. ch'impiegando l'autorità sua, si compiaccia di conferirmi questo raguaglio, e prestarmi materia per l'auuenire d'aggiungere al merito della mia prontezza quello dell'obedienza. Desiderosa de' suoi comandi oltremodo, spero di notificarle un giorno con la presenza quella deuotione, che di lontano l'accenno con la mia penna. Nel uiaggio che farrò per Friorenza mi stenderò à Modena et appresso V. Altezza Ser.ma come a mio nume particolare scioglierò questo uoto. E qui scendendo in un profondo grado di riuerenza, le prego dal cielo ogni Compiuta prosperità.

« Napoli 22 di Maggio 1635.

« Di V. Altezza serenissima

« Humilissima Serua

« Artemisia Gentileschi »

(foris) « Serenissimo Duca di Modena. »

« Ser.ma Alt.za

« Li Prencipi grandi, come V.r Alt.za Ser.ma seruono di stimolo agl'animi ambitiosi di gloria, d'auuanzarsi al possibile nelle uirtù, per consacrarle le loro fatiche, per poi giungere à quell'honorata meta che desiderano; il che àpunto succede à me, che non sodisfatta d'esser peruenuta al seruitio di questa Corona d'Inghilterra, dalla quale riceuo honori, et gratie segnalatissime, parmi non poter'appagar questo mio ambitioso desiderio, solo che con l'inuiarle ancora con quest'altro mio fratello, mandato dalla M.tà della Regina sua, et mia sig.ra per suoi interessi in Italia, questa mia piccola fatica, quale è bensì nuda di perfettione, ma ricca d'una profonda osseruanza che le professo: La supplico adunque con deuota humiltà, uogli scusar l'imperfettione di essa, in riguardo della mia naturale inhabilità, à consideratione della quale, sono sempre stati graditi li miei sudori, da tutti li più gran Prencipi dell'Europa, et in particolare da V.r Alt.za Ser.ma, che con generose dimostrationi, altre volte li hà splendidamente honorati. Io non hò fatto questa mia resolutione senza il consenso di questa M.tà et della Regina M.re mia Sig.ra, il che mi fa sperare che V.r Alt.za non sia per sdegnarla, anzi ardisco di credere che sia per approuarla, che quando ciò sia, stimo esser giunta, al colmo delli miei desiderij; et qui con deuoto zelo, prego à V.r Alt.za ser.ma, dal sig.re Dio, felice auuenimento à tutti li suoi heroici pensieri, di Londra il di 16-xbre 1639.

« Di V.r Alt.za Ser.ma

« Ser.ce Humiliss.ma et Deuotiss.ma

« Artimitia Gentileschi. »

16 Marzo 1640.

« Alla s.ra Artemisia Gentileschi

« Hò graditi con gusto particolare i Quadri ch'ella m'hà mandati, e molto più il termine amoreuole con che hà uoluto accompagnarli. La ringrazio degli uni, e dell'altro; e goderò che si come tanto di lontano ella inuenta modi per obligarmi, cosi troui maniere onde impiegandomi in cose di sua soddisfazione io possa corrisponderle.

« E senzapiù le auguro da Dio sig.re uera contentezza, e prosperità etc. ».

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

M. Santoni - *Nocelleto, il trittico di Santa Maria, e l'ospizio dei poveri.* — Camerino, tipografia T. Mercuri, 1887.

Il Santoni comincia col fare un po' di storia sulla borgata di Nocelleto, sul convento e sulla chiesa di S. Maria presso Visto, in quel di Camerino (Marche); e questa parte noi la trascureremo, per venire a quello che più direttamente può interessarci.

Secondo quanto suppone il Santoni, il trittico di Nocelleto risale allo scorcio del secolo xv: esso è posto nel giro del coro, dietro l'altar maggiore della nominata chiesa di S. Maria.

Cominciando a far la descrizione del quadro, l'A. dice che questo monumento insigne di pittura in tavola, in origine si presentava in tre grandi scomparti verticali, divisi da quattro svelte colonnine tortili finite in altrettante cuspidi piramidali; sormontati da tre pinnacoli a grandi fogliami; il tutto di disegno gotico, quantunque invece dell'ogivale predomini l'arco di tutto sesto. Ora però le sommità delle cuspidi e dei pinnacoli sono state tolte via, ed il resto del trittico fu inquadrato in una cornice massiccia del Seicento, che tutto d'intorno lo circonda. Il dipinto misura m. 1.70 in largo, e poco più in altezza. I tre comparti verticali si compongono delle seguenti rappresentazioni.

Nel mezzo sta la Vergine assisa in un trono di damasco cremisino; veste una tunica rossa, stretta alla vita da una ricca cintura, ed è tutta ammantata di drappo celeste lumeggiato con rabeschi d'oro. Sul ginocchio sinistro regge il divin bambino ignudo completamente; sovrastanti al trono, quattro angeli le attorniano il capo in devota venerazione.

I due comparti laterali si dividono in due ordini o piani; in ognuno di essi sono quattro figure di santi. Dal lato del Vangelo, sull'ordine superiore, e proprio vicino alla Vergine, l'arcangelo S. Michele, armato dell'asta, regge la bilancia. Il suo abito è di verde cupo, ed una tracolla rossa gli traversa il petto; ha le ali cangianti.

Il prossimo quadro ritrae san Ludovico, vescovo di To losa, col pastorale nella destra e nella sinistra mano un libro; in capo la mitra, ed un ricco pluviale scende sopra la tunica minoritica.

Dall'altra parte dell'epistola, e nel medesimo ordine, primo accanto alla Vergine è san Bernardino da Siena, volto di profilo, in atto di predicare, con un libro in mano, sul quale leggesi scritto: *In nomine Iesu omne genuflectatur, celestium, terrestrium, infernorum.* Segue santa Chiara in veste rosata, raccolta da una cintura alla vita, velata, in modo però da far vedere la bionda capigliatura. Sostiene con ambe le mani il piccolo tabernacolo con la santa Eucarestia. Le quattro imagini descritte sono in mezza figura, separate fra loro da colonnine che sostengono archetti centinati.

Nell'ordine inferiore stanno parimente quattro imagini in figura intiera, ciascuna nella sua incorniciatura a nicchia che corrisponde alla partizione del piano soprastante. Dalla parte del Vangelo il primo in fuori è san Pietro in tunica verdognola con sovrapposto un pallio rossastro. Ha la testa nuda, capelli radi e barba crespa. Con la sinistra impugna le chiavi e con la destra tiene un libro aperto, sul quale leggonsi le parole: *Tu es Christus filius Dei vivi.* Prossimo è san Francesco semplicemente vestito del rozzo saio, distinto dall'impronta delle sacre stimmate, e brandente una sottile croce astata. All'opposta parte dell'epistola vediamo il Battista coperto di una sottoveste lanuta, con sopra un pallio verde, foderato di rosso. Ha il crine incolto, le gambe nude. Nella benda che attornia un'asta finita in croce, mostra la scritta: *Ecce agnus Dei.* Da ultimo sant'Antonio da Padova vestito anch'egli da semplice frate, con un libro chiuso nella sinistra ed una fiamma sulla destra.

Il trittico è terminato alla base da una predella divisa in nove spazi, ove sono dipinte altrettante figurine, a metà della persona, chiuse in nicchiette contornate da circolari centinature.

Nel mezzo è effigiato Cristo sul sepolcro e volgendo a destra s' incontra la Vergine madre, san Rocco, san Bo

naventura e santa Caterina: a sinistra san Giovanni Apostolo, santa Chiara, san Paolo ed una santa martire.

Altre due piccole figurine stanno in due tondi nell'alto di ogni cimasa laterale, e precisamente nei vuoti che risultano dai due archetti minori dell'ordine secondario, compresi dall'arco maggiore dell'ordine architettonico principale. In que' due tondi sta effigiato il mistero dell'Annunziazione, e veggonsi dirimpetto l'angelo genuflesso in veste amaranto e con le ali variopinte, e Maria SS. in manto candido e sottoveste azzurro-chiara.

Gli ornati di rilievo che decorano il trittico sono messi ad oro, del pari che i fondi di tutti i quadri.

Il Santoni, dopo tale accurata descrizione, ci dice che l'insieme del dipinto è maestoso ed imponente ed armonizza quietamente in ogni parte. Osserva però che il disegno è alquanto rigido e stentato nei volti e nei modi, il colorito vivo ma monotono, il metodo delle pieghe semplice e corretto senza esagerare.

Il dipinto, per il Santoni, è di scuola umbra, ma non crede di poter precisare ancora, senza prima altri più posati studi ed esatti confronti, a qual pennello l'opera appartenga.

I. P.

VITTORIO MALAMANI. — **Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte da documenti originali.** Vol. 2. — Venezia, Merlo, 1888.

Chi ha visitato la Certosa di Ferrara ricorda certamente, fra tanta misera copia di moderne sculture, un busto grandioso, imponente, quello del Cicognara che Canova scolpì per l'uomo ammirato e amato fraternamente da lui. E il visitatore non può a meno di ricercare un libro, il quale narri la vita di quell'uomo che guarda e domina dal marmo. Invano fu ricercato sin qui, chè la memoria del Cicognara, dello storico illustre, ben presto illanguidì, e i suoi volumi giacciono quasi in abbandono, sfasciati dalla moderna critica. Eppure la grandiosa sintesi della storia della scultura, tracciata dal Cicognara, meritava che il silenzio fosse interrotto; e lo è stato per opera di Vittorio Malamani, che trasse pro delle carte affidategli da un erede del Cicognara. Il Malamani, dopo aver seguito con la scorta dei documenti amorosamente, passo a passo il suo autore, ne narra la vita con tutti i più minuti particolari, ne spiega sempre benevolmente le incertezze politiche, non mostrando quasi di accorgersi di quella debolezza di carattere che non traspare dal busto di Canova, ma che i documenti mettono in chiaro. Il Malamani fu probabilmente inchinevole a giustificare tutto, attratto dalla bontà che spira da molte azioni del suo autore e mosso dalla venerazione che sempre invade l'animo di chi studi un personaggio che appartenga alla storia.

Sul metodo tenuto dal Malamani noi ci permettiamo di osservare che sarebbe stata miglior cosa pubblicare i documenti originali, piuttosto che darli tradotti e innestati in un racconto. Mai sarebbe così sorto dubbio che alcuna cosa non fosse rigorosamente calcata sui documenti originali; e l'A. avrebbe potuto fare a meno di dire, di narrarci i piccoli accidenti della vita del Cicognara. Chi avesse voluto vedere lo storico anche in abito da camera, avrebbe sempre potuto divertirsi a suo piacere con la lettura dei documenti stessi. L'A., riducendo il suo libro ad una sobria prefazione, avrebbe avuto modo di darci un profilo netto della figura dell'uomo, l'insieme risultante dalla lettura diligente da lui fatta delle carte che gli appartennero, lo studio del posto che gli compete fra gli storici. E non sarebbe stato costretto, per cucire squarci di lettere e sparsi appunti, a fare considerazioni morali e filosofiche. Le quali considerazioni talora sono in una forma familiare, di conversazioni giovanili, semplici, alla buona, cosicchè sembrano concorrere a rimpicciolire la figura del Cicognara; talora invece hanno certo sapore romantico, che non si addice al libro. Ma di questo basti, e tanto più che l'A., a quanto si può presumere per alcuni accenni che si trovano nel libro suo, si propone di darci il *Carteggio* del Cicognara. E gliene rendiamo grazie anticipate!

Il libro ha una certa importanza anche per gli studii della storia e della critica d'arte, specialmente il secondo volume, ove il Cicognara si mostra presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, tutto intento alla storia della scultura, amico di Canova, e anche, una volta, mercante di quadri antichi. Il secondo volume è arricchito di un'appendice preziosa, perchè in essa trovasi *l'elenco delle pitture consegnate all'ordine del fu Vicerè d'Italia dall'in allora Delegato della Corona per la scelta degli oggetti d'arte Pietro Edwards.* Prezioso elenco, che ci fa desiderare la pubblicazione dei cataloghi fatti da quel coscienzioso e intelligente Delegato e del suo carteggio, importantissimi per la storia delle vicissitudini delle opere d'arte al tempo del Regno Italico. I cataloghi e il carteggio sono negli archivi di Milano e di Venezia, e aspettano chi li tragga dal silenzio. Nell'appendice, trovasi ancora il catalogo degli scritti editi e inediti del conte Leopoldo Cicognara, catalogo che ci dimostra come l'A. potrà, con la coscienza e l'ardore da lui portato negli studii, darci lavori in tutte le loro parti meditati.

Accenniamo ora ad alcune mende che ci sembra non inutile di rilevare. A pagina 45, vol. 2, l'A. scrive che per fabbricare sulla superficie del San Geminiano « si chiamò da Milano un mediocre architetto e uno da Bologna. » Veramente a dirigere quella costruzione fu chiamato il Sola, architetto di gran fama al suo tempo. Le controversie poi sùlla costruzione potevano essere seguite, mercè gli opuscoli del veronese Pinali, dell'abate Butacalice, di Antonio Ruggia. A pag. 49, l'A. scrive che il Cicognara nel 1811 pubblicò insieme col Baruffaldi le *Memorie dei letterati e artisti ferraresi,* mentre il canonico Baruffaldi era morto da gran tempo e le sue *Vite degli artisti* vennero più tardi pubblicate coi commenti del Boschini. A pag. 125, trattenendosi su

di un quadro di Tiziano, l'A. osserva: *quando si teme che un quadro sia una copia, bisognerebbe anche dire dove si trova l'originale.* Se queste sono parole del Cicognara, non fanno certo troppo onore al suo acume di critico. Ma di queste e di altre lievi mende già si sarà accorto di per sè il giovane scrittore, il quale col corredo delle notizie tratte anche da fonti diverse da quelle che gli ispirarono le *Memorie* e coll' attento confronto delle une con le altre, potrà forse un giorno disegnare completamente il ritratto dell'uomo, riprodurne i contrasti della vita, esaminarne il valore delle opere e i beneficii recati alla scienza e alla coltura italiana.

O. MARUTI

GIULIO CANTALAMESSA. — **Di un affresco del secolo XIV.** (Nel periodico *Lettere ed Arti.* Bologna, 1889).

L'A. dà notizia di un affresco trecentistico scopertosi a Bologna nella chiesa di S. Martino, e giustamente l'ascrive allo stesso pittore che dipinse la tavola della pinacoteca bolognese, segnata col n. 203 e recante la firma *Vitalis de Bononia fecit anno MCCCXX.* Questa firma, essendo stata giudicata apocrifa, dà luogo a considerazioni ingegnose e prudenti dell'A., che propende a ritenerla sì per apocrifa, ma o rifatta sulle incomplete tracce restanti o copiata da iscrizione sottoposta al quadro. Noi però, pur riconoscendo la ragionevolezza e la logica degli argomenti dell'A., non possiamo a meno di osservare come il quadro sembri eseguito piuttosto verso la fine del secolo XIV, che nella prima metà di esso. Vi sono affinità evidenti ad esempio colle miniature di Niccolò di Bologna, sì nel colorito biaccoso, come nel disegno; e altre affinità ad un tempo con Simone dai Crocefissi, benissimo notate dall'A. Il pittore, in fatto di stile, dovrebbe in conseguenza appartenere al tempo di questi, quando non fosse da identificarsi proprio con uno di essi.

Tornando all'affresco della chiesa di S. Martino, soggiungeremo che esso rappresenta la Madonna seduta e stringentesi al seno il putto lattante, mentre due angeli in alto protendono le braccia in atto di reggere una corona sopra il capo della Vergine, e altri due, più in basso, aprono un drappo a rabeschi d'oro che si distende dietro al gruppo principale; e in terra, genuflessi, a braccia conserte, stanno due altri angioli contemplatori.

Il confronto che l'A. fa di questo quadro con l'altro della pinacoteca bolognese è un saggio di osservazione finissima e penetrante.

O. MARUTI

NATALE BALDORIA. — **La Madonna lattante nell'arte del medio evo** (Estr. dagli *Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.* Tomo VI. serie VI. Venezia, 1888).

L'A. si propose di ricercare la genesi del soggetto e di studiarne lo sviluppo attraverso al medio evo fino alla scuola giottesca; e condusse il suo studio con grande cura, esaminando dapprima la Vergine sedente in atto di stringere al petto il bambino, in un cubicolo del cimitero di S. Priscilla, raffigurante, più che una Madonna lattante, la Vergine profetessa che partorì l'Emanuele predetto da Isaia. Ma già nel III secolo, secondo l'A., esistevano probabilmente gruppi di Madonne veramente lattanti, di cui i Pagani si compiacevano di fare la caricatura. Fatto è che, in molti passi di scrittori ecclesiastici e in inni del V all'VIII secolo, si ricorda l'allattamento del Figliuolo di Dio.

Mrs. Iameson e Raoul Rochette supposero che la rappresentazione debba direttamente riportarsi ai tempi di Nestorio e dei Nestoriani; ma l'A. osserva a ragione che il nestorianismo non ha niente a che fare con tale rappresentanza, e così che uno dei più antichi gruppi bizantini di Madonne lattanti non deriva dal gruppo di Iside che allatta Oro, bensì piuttosto da Hera che allatta Heracle. L'A. chiude il suo studio importante per la iconografia artistica, mettendo a confronto ingegnosamente la Madonna lattante di carattere ieratico con quella di un seguace di Giotto nell'abside della cappella degli Scrovegni in Padova, per segnare il passaggio dalla maniera dei bizantini a quella degli iniziatori del Rinascimento.

O. MARUTI

APOLLO LUMINI. — **La Madonna nell'arte italiana da Dante Alighieri a Torquato Tasso.** Spigolature artistiche. Città di Castello, Lapi, 1888.

L'A. svolge il suo soggetto più dal punto di vista letterario, e quando si prova a trattarlo da quello artistico non sembra avere giusta cognizione delle rappresentanze figurative della Vergine, nè degli autori che ne trattarono. Di quelle anteriori a Giotto, non disegna il carattere ieratico; per quelle di Giotto si perde in considerazioni estetiche molto vaghe; per le altre di tempo posteriore, si confonde del tutto, fino a dire che in Donatello e in Niccolò Alunno è qualcosa dello spirito del Beato Angelico. Donatello gagliardo e il Fulignate smorfioso in che risentono del Beato Angelico? La linea del discorso corre quasi senza direzione, serpeggia su e giù per le pagine, fra i voli di lirici, le sentenze di critici disparatissimi, e i cumuli di reminiscenze storiche, politiche, letterarie. A pag. 61, l'A. discorre, sempre invaso da grande entusiasmo, della donna italiana nelle arti del disegno, indicandoci come di Caterina dei Vegri *una tavola casta nel disegno* (?!) Se intende citare, come è probabile, quella della R. Pinacoteca bolognese, l'A. sappia per sua norma che quella tavola ha firma apocrifa. Ma poi che c'entrano le donne pittrici con la *Madonna nell'arte italiana?* E non c'entrano del pari le impressioni provate dall'A. innanzi al S. Matteo di Michelangelo nell'atrio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, nè cento altre cose che si ficcano per entro a questa scolastica esercitazione.

O. MARUTI

MISCELLANEA

I restauri del palazzo ducale di Venezia

Ogni parte di un antico monumento ha un valore affatto indipendente dal prezzo materiale adoperato per rinnovarla.

L'autenticità non costituisce il pregio principale dei monumenti, ma è condizione necessaria di ogni pregio che essi possono avere.

*
* *

I restauri delle facciate esterne del palazzo ducale di Venezia, cominciati nel 1873, sono ora ultimati.

Costarono 700,000 lire, e consistettero principalmente nella remozione a una a una di tutte le colonne delle due loggie per togliere le sbarre di ferro la cui ossidazione aveva in gran parte spaccati i capitelli.

Le colonne furono ricollocate a piombo, e rinnovati tutti gli zoccoli della loggia terrena e tutte le basi colla sottostante cornice della loggia superiore; vennero inoltre sostituiti molti fusti e capitelli; ricostruite e lasciate aperte alcune arcate terrene già chiuse nel 1600, rimossi e in parte restaurati vari pezzi d'armilla di altre arcate terrene e degli archetti a traforo della loggia soprastante; furono tolte e rimesse le balaustrate, mentre si rinnovarono alcune parti di esse e lo zoccolo sagomato in ricorrenza colle basi sul quale poggiano; fu tassellata la cornice del secondo ordine, rappedonato il rivestimento di pietra e marmo del muraglione, aggiustati i merli di coronamento; restaurati, in gran parte con nuovo materiale, i minareti d'angolo; furono infine rinnovate le volte, il solaio e il pavimento tra le due loggie.

Le antiche sbarre di ritenuta, in luce delle arcate, avevano sezione rettangolare ed erano ripiegate all'estremità e saldate a piombo entro una incassatura sull'abaco dei capitelli; le nuove sbarre sono cilindriche, con tronconi attraversanti il peduccio d'ogni arco, e con manicotti di collegamento a vite. Altre sbarre di ferro furono sostituite o aggiunte per collegare la massa delle loggie esterne a quella dei muri di sfondo, e per concatenare in tutta la loro estesa le muraglie di prospetto.

*
* *

Il Times del 16 settembre 1889 finisce un articolo di fondo su questi restauri, con parole molto lusinghiere per ciò che l'Italia sta facendo per la conservazione dei suoi monumenti. L'elogio ci sembra meritato, ma su circostanze di fatto alquanto diverse e che stimiamo sia dovere di esporre, perchè alla storia abbastanza confusa di quel monumento, qual ce la danno gli antichi documenti, non s'aggiungano le inesatte asserzioni dei moderni.

*
* *

« *Il restauro,* scrive il Times, *venne fatto senza millantare lo zelo del Comune di Venezia.* »

Notisi che il municipio di Venezia non poteva mostrare in quest'occasione il suo zelo, perchè le spese tutte del restauro furono votate dal Parlamento nazionale o ricavate dai proventi della tassa d'ingresso.

*
* *

« *Si potrebbe cogliere l'occasione per invitare il mondo a rammentare quanto mirabile dev'essere stato l'edificio nel suo nascere, se è così squisitamente bello nella sua vecchiezza.* »

Ci si permetta di rammentare piuttosto che la vecchiaia di tali edifici è la età della loro bellezza; poichè, al valore originale e al crescente interesse storico, si aggiunge ciò che soltanto i secoli danno, quella più alta e quella sublime forma del pittoresco ch'è prodotta dalla natura sull'opera dell'artista. Così Plutarco per encomiare i lavori di Pericle nota che qualunque di essi, fin dal primo suo essere, aveva una beltà ferma ed antica.

*
* *

« *Un restauratore audace avrebbe tentato di rinnovarne le bellezze..... niente invece di superfluo fu fatto..... i capitelli inservibili vennero sostituiti con facsimili esatti.* »

È inutile nascondere che una certa quantità di rinnovazione della sua bellezza, ha purtroppo avuto luogo. E fu certamente superfluo il rinnovare, a solo scopo di rinnovare, tutte le basi, dagli angoli ornati a fogliame, nella loggia superiore verso Piazzetta, essendo esse perfettamente sane e intatte. Fu altresì una superfluità il tagliar via la parte inferiore superstite delle iscrizioni gotiche intorno all'abaco di alcuni antichi capitelli, per poterle sostituire con iscrizioni intagliate su nuovi tasselli. Quanto agli antichi capitelli ora distribuiti in un magazzino del pianterreno (molti dei quali mostrano quanto facilmente avrebbero potuto essere robustati e ricollocati al loro posto originale), la perdita non è certo compensata dalla rassomiglianza dei nuovi, che sono qualcosa di diverso d'altronde dai facsimili esatti che si credono; il capitello delle *stagioni*, ad esempio,

è una banale contraffazione dell'antico, e quello dell'*arte del trivio e del quadrivio* presenta otto errori nelle otto linee d' iscrizioni.

*
* *

« *I costruttori medievali si sono accorti di raro che ogni nuovo peso accumulato di sopra richiedeva una resistenza corrispondente di sotto.* »

Riguardo al palazzo ducale di Venezia diremo soltanto che i suoi fondamenti del secolo XIV sono un esempio di costruzione solida e perfetta la quale, meno che pel difetto d'idraulicità nelle malte, regge il confronto coi lavori congeneri dell'epoca romana; questi e più antichi fondamenti di altri edifici veneziani mostrano anzitutto come fossero adattati alle particolarità del sottosuolo, colla diversa natura del quale gli architetti medievali sembrano essere stati perfettamente famigliari.

*
* *

« *I costruttori del palazzo del secolo* XIV *presero in tal guisa a prestito, senza alcun sospetto, i fondamenti del castello del secolo* VIII, *più semplice e più leggero.* »

Poco sappiamo dei fondamenti del palazzo fortificato eretto dai Partecipazio nel secolo IX, fuorchè occupava una linea alquanto in ritiro dall'attuale. La facciata sul Molo e quella parallela sul cortile interno furono erette ambedue nel secolo XIV su fondamenti costruiti appositamente e formati di vari corsi di pietra d'Istria basati su d'una piattaforma o zatterone a due strati di panconi di larice.

I Veneziani, prima che avessero esteso i commerci e il dominio in terraferma, si valevano dei materiali più facili ad ottenersi, e i primitivi fondamenti sono fatti di arenaria o di materiale misto tolto dalle ruine delle città romane dell'estuario e posano su tavolami di quercia o di pino e su palafitte di pioppo ecc.

*
* *

« *Dopo un non lungo intervallo la massa del palazzo cominciò a cedere... Le spaccature e le fenditure dovute a scorrimento del suolo furono trattate come se fossero difetti accidentali della pietra... Gli architetti che vennero consultati fecero passare sbarre di ferro traverso i capitelli delle colonne.* »

Questo paragrafo dimostra come un ragionamento possa dilungarsi dal vero quando non parte dalla giusta direzione. Infatti, le sbarre di ferro sono originali, e le spaccature nelle pietre furono la conseguenza della ossidazione delle sbarre stesse, affatto indipendenti da qualunque imaginario scorrimento o sprofondamento del palazzo nel canale attiguo. Il palazzo ducale di Venezia non ha mai corso pericolo di sprofondamento od altro di simile; e in ogni caso coi restauri testè compiuti non si sarebbe fatto niente per scongiurare pericoli di tal natura, poichè agli antichi fondamenti non si è fatto alcun robustamento ma sì bene una sovrapposizione di muro laterizio per base dei puntelli adoperati nel levare e mettere il pietrame dell'edificio soprastante.

*
* *

Il Times conclude notando la fortunata combinazione per l'arte che l'unità d'Italia si sia compiuta quando i suoi più venerandi monumenti sembravano tendere le braccia perchè qualcuno accorresse a conservarli. Quando però ci si affaccia alla mente di quale irreparabile danno ai due fianchi della basilica di S. Marco e al Fondaco dei Turchi sia stata la ostentata munificenza della monarchia austriaca, non possiamo che pensare con orgogliosa compiacenza al ridestarsi negli Italiani del sentimento di rispetto pei patri monumenti, rispetto che s'applica anzitutto al loro valore storico e artistico e alla loro autenticità.

Naturalmente anche in Italia, come presso altre nazioni d'Europa, per giungere al criterio assoluto della conservazione del patrimonio artistico, si passa per stadi d'imperfezione i quali possono col tempo acquistare di per sè un valore storico. Sotto ognuna delle colonne angolari del palazzo ducale di Venezia furono poste monete e scritture commemoranti la remozione, e fa pena il ricordare che ciò avvenisse nel più importante edificio d'architettura civile che si conosca, i cui costruttori, consci quasi della piccolezza della loro grande opera di fronte all'idea ch'essa personificava, non avevan lasciato su quella la menoma traccia della loro individuale personalità. Non converrà mai nè varrà la pena di sopprimere quei ricordi, ma quanto ai capitelli e ad altre parti ornamentali le quali coll'essere levate d'opera produssero una perdita artistica, noi speriamo ferventemente e auguriamo il giorno in cui quei preziosi avanzi sian tolti fuori dai magazzini del palazzo e ricollocati a posto, come fu fatto di recente per alcuni mosaici della basilica di S. Marco.

*
* *

I lavori del palazzo ducale di Venezia ci offrono un esempio del sistema di restauro intermedio fra quello che tutto ciò ch'è un po' guasto rinnova e quello che tutto possibilmente conserva.

Dal lato storico e artistico ci possono dare un ammonimento di ciò che sia da evitarsi o da perfezionarsi nell'esecuzione di tali difficilissimi lavori; ma quanto alla loro esecuzione tecnica, sia che fosse applicata a sostituire pezzi nuovi o a conservare gli antichi, i restauri veneziani in generale e quelli del palazzo ducale in ispecie, possono venire citati e additati a modello. Dalla grande puntellatura che servì mirabilmente a tutte le operazioni del restauro, fino alla trapanatura di grossi massi di calcare istriano nei quali furono fatte passare le sbarre di ritenuta, fino alla applicazione della stagnatura ingrossata per salvaguardare dalla ruggine i nuovi tronconi di ferro internati nella pietra, fino alla cerchiatura di alcuni capitelli spaccati, fatta con anelli di rame incassati a caldo sul piano dell'abaco, è tutta

una serie di difficoltà superate, di ingegnose soluzioni trovate a quesiti non comuni, dei quali per la singolare struttura dell'edificio mancando l'esempio e l'esperienza, tanto maggior plauso merita chi quelle soluzioni trovava o applicava.

E a parte ciò che può oggi considerarsi perfettibile in un metodo di restauro adottato sedici anni addietro, è argomento di orgoglio e di speranza il constatare quanto perfetta ne sia stata la esecuzione tecnica, poichè da essa potrà ritrarne ammaestramento e mezzi preziosi chiunque si dedica a quello scopo, fatto di riverenza e di abnegazione, ch'è la conservazione dei patri monumenti, e al quale è applicabile il motto di Epitteto: Ἀνέχου καὶ ἀπέχου,: *tollera e astienti.*

TIMARCHI

Prospetto cronologico della vita e delle opere di Francesco Melanzio[1] da Montefalco. — In un antico scritto riportato dall'Orsini a pag. 206 della vita di Pietro Perugino, si legge: «Franciscus Melantii pictor egregius et excellens, qui inter alios illustres pictores adscribi meruit et adscriptus fuit alumnus Petri Perusini celeberrimi pictoris a quo elementa didicit, obiit anno 1525 circiter. Multum valuit, et discipulus Petri dictus reducendo varias operas praedicti sui praeceptoris ad suam perfectionem, ut in Montefalco apparet in ecclesia Sancti Francisci sub invocatione SS. nativitatis domini nostri Iesu Cristi in muro prope ianuam dictae ecclesiae magna cum admiratione perspecto». Nè molto diversamente in un manoscritto presso la famiglia Nobili: «In questi tempi (principio del 1500) fioriva nella pittura Francesco Melantio da Montefalco, che meritò per l'eccellenza essere connumerato tra l'altri pittori, avendo buona maniera nel dipingere in muro, de' quali (dipinti) se ne vedono in più luoghi e riputati di molta stima. Fu discepolo di Pietro Perugino, e detto per antonomasia il discepolo. Lasciò buone facoltà ad un suo figlio, il quale vivendo alla grande sopra al suo grado con tenere cavalli di molto valore, di servitù ed altro, in poco tempo si ridusse meschino[2]».

1487. — Dipinge una maestà presso Montefalco, rappresentante la Vergine tra i SS. Pietro e Paolo, Sebastiano e Rocco. Vi è scritto: NVMINA QVAE CERNIS FRANCISCI DEPICTA FVERVNT | MELANTII (*manca* MANV o *simile*) DE MONTE FALCONIS | MCCCCLXXXVII.

1492. — Dipinge una tavola per la chiesa di S. Fortunato, rappresentante la Vergine in trono col bambino nel grembo, di qua S. Fortunato protettore di Montefalco, S. Severo e S. Ludovico vescovo di Tolosa; di là S. Francesco, S. Bernardino da Siena e S. Antonio da Padova. In un cartellino a piè del quadro si legge: FRANCISCVS M. DE MONTE FALCO PĪSIT 1492 X̄B.[1]

1499, 26 febbraio. — I fratelli m. Cristoforo, m. Francesco, Pellegrino e Giovanni di Andrea Milutii accettano una sentenza di arbitraggio.

(Arch. notar. di Montefalco — rog. di Girolamo di Francesco Santucci, prot. 10 dal 1497 al 1500, c. 377).

1510, 1° di gennaio. — Il fratello Antonio di Andrea alloga il figlio Gianfrancesco con m.° Marino di Nicola derutese a lavorare e dipingere i piatti, i vasi e le tazze.

(Rog. P. N. Morichetti, prot. 1509-10, c. 66).

1512, 12 novembre. — Fa un pagamento per la moglie Marcantonia di Pierantonio di Jacopo. (Arch. d. — rog. di Piernicola Morichetti, prot. dal 1512-15, c. 71).

1514, 24 maggio. — Piglia a dipingere in S. Agostino di Montefalco la cappella di S. Chiaretta.[2] Il contratto dice così: «Ser Justinianus ser Marini magistri Cole de Monte Falcone dedit et locavit ad coptimum depignendum magistro Francisco Milutii de eadem terra ibidem presenti et acceptanti unam cappellam Sancte Clarecte in qua promixit depignere vid. supra corpus beate Clarecte et Illuminate figuram beate Marie Virginis Jesu Xpi, beatarum Clarecte et illuminate; in pariete supra altare vid. super conam Jesum Christum crucifixum cum Virgine et Sancto Joanne Evangelista et sancte Marie Madalene iuxta crucem: a lateribus vero dicte cone beatum Petrum et Paulum vid. unum a quolibet latere: in pariete vero super hostium tendentem (*sic*) versus reclaustrum sive ortum Sancti Augustini Sanctam Claram de Monte Falcone et Sanctum Nicolaum de Tollentino: a latere vero superiori vid. in fornice sive volta quatuor evangelistas vid. unum pro quolibet latere et archum ante et extra dictam cappellam vid. super dictam. Insuper promisit facere architrave et totam dictam cappellam depignere cum coloribus bonis et recipientibus, et finire et diadematibus aureis de auro, omnibus suis sumptibus et expensis infra terminum duorum annorum a presenti die computandorum. Et hoc pro pretio et nomine pretii florenorum viginti quinque ad rationem 40 bol. pro quolibet floreno et unius salme vini. Quos 25 florenos dictus Ser Iustinianus sponte promisit et convenit eidem magistro Francisco ibidem presenti etc. dare et solvere in hunc modum, vid. florenos decem hinc ad annum, et in fine dicti operis residuum cum hoc quod dictus magister Franciscus incipere dictum opus de mense Septembris proximo futuro et conficere fornicem sive voltam dicte cappelle et in quadragesima proxima futura 1515 incipere teneatur parietem supra corpus Sancte Clarecte, et residuum dicte cappelle teneatur finire infra terminum dictorum duorum annorum. Et predicta omnia etc.».

[1] Lat. *Melantius*, *Milutii* o *de Milutiis*. È chiaro che uno de' suoi antenati portò il nome di *Miliuccio*, diminutivo di Emilio.
[2] ANONIMO, *Memorie manoscritte di Montefalco*, c. 59.

[1] Erroneamente nell'Indice-Guida dei monumenti dell'Umbria: 1528.
[2] Di questa cappella non vi è più traccia.

(Arch. d. - rogito ser Joannis Baptiste Brancalupi vacc. 119 ab an. 1503 ad 1516 c. 15 ult. quad).

1514, 31 maggio. — Stipula un istromento di cessione.

(Arch. d. - rog. di Pier Cesareo Moriconi, prot. dal 1512 al 1520, c. 23).

1515, 7 settembre. — Dipinge la tavola dell'altar maggiore di S. Leonardo, rappresentante Maria in trono in atto di adorare il bambinello che le sta sui ginocchi, con angeli che la festeggiano, ed otto santi disposti in tre ordini; nel superiore S. Giovanni Battista e S. Giacomo Ap., S. Giovanni evangelista e S. Sebastiano; nel medio S. Antonio da Padova e S. Elisabetta, S. Lodovico e S. Chiara; inginocchiati a piè del trono S. Girolamo e S. Francesco. Vi è scritto: FRANCISCVS MEL. MONTE FAL. PINXIT ANNO DOMINI MILLESIMO QVINGENTESIMO DECIMO QVINTO DIE SEPTIMA SEPTEMBRIS.

1517, ult. di febbraio. — Bonifazio de Cuppis gli alloga a dipingere una tavola ed una cappella nella chiesa di S. Illuminata in Montefalco [1] col seguente istromento: « Dominus Bonifatius de Cuppis de Monte Falcone sponte etc. dedit et locavit magistro Francisco Andree Milutii de dicta terra presenti etc. ad depegnendum et orandum unam conam ligneam ac etiam cappellam ecclesie Sancte Illuminate ex coloribus et auro finis cum meliori forma qua fieri poterit, et fuerunt concordes de pretio uterque stare ad iuditium duorum peritorum in arte comuniter eligendorum. Qui dominus Bonifatius promisit et convenit dicto magistro presenti et stipulanti satisfacere pretium predictum ad omne beneplacitum dicti magistri Francisci, de quo pretio ei nunc dedit et solvit et numeravit dicto magistro Francisco presenti etc. unum ducatum auri largum, pro quibus omnibus observandis etc. ».

(Arch. d. - rog. di Piernicola Morichetti, prot. 8, 1517 *ad diem*).

1515. — Dipinge l'affresco del terzo altare nella chiesa di S. Illuminata in Montefalco, rappresentante quattro santi in piedi che tengono in mezzo nella parte superiore la risurrezione di Cristo, nella inferiore........ [2]. Vi è scritto: HOC OPVS FECIT FIERI LAVRENTIVS CAROLVS ET FRATER PRO REM (il resto manca) ANNO DOMINI MILLESIMO QVINQVAGESIMO XV. FRANCISCVS MELANTIVS P (il resto manca).

1516, 21 gennaio. — Fa quietanza a nome della moglie di fiorini 50 lasciati a lei dall'ava Silvestra di Spoleto.

(Arch. d. - rog. di Pier Cesareo Moriconi prot. dal 1512 al 20, c. 23).

[1] Non trovandosi avanzi di questi dipinti, ed avendo appreso da un atto dello stesso notaro Morichetti che il De Cuppis circa due anni dopo averli ordinati, fu ucciso a Firenze, mi è nato il sospetto che non sieno stati mai eseguiti.

[2] Il soggetto è nascosto sotto un barocco paramento di legname.

1520, 1 e 5 settembre. — Si fa menzione di una sua figlia per nome Lodovica.

(Arch. d. - rog. di Piernicola Morichetti, prot. 1520 *ad dies*).

1521, 19 gennaio e 12 aprile. — Idem.

(Rog. cit. prot. 1521 *ad dies*).

........Nella chiesina di piazza dipinge in alto Dio benedicente, sull'altare, la Vergine in trono adorata da due angeli, col bambino nel grembo che trastullasi con un cardellino, lateralmente S. Gregorio che celebra la messa; e S. Girolamo nel deserto. Sopra l'arco che gira intorno al primo di detti santi è scritto: FRANCISCVS MELANTIVS DE MONTE FALCO PINSIT.

1524, 7 novembre. — Era morto. Il fratello Pellegrino prende la tutela del nipote Gian Girolamo e della figlia Bernardina.

(Rog. cit. prot. dal 1524-29 *ad diem*).

Adamo Rossi

Alcune osservazioni critiche a proposito della iconografia di Beatrice d'Este e del pittore Ambrogio de Predis. — Che l'esperienza si debba stimare grande maestra dei mortali non era necessario venisse a dircelo quell'arguto filosofo che fu Leonardo da Vinci: noi lo proviamo costantemente nella pratica della vita. E come negli atti, così nei giudizii, sui quali ci è giocoforza ritornare spesso per modificare e correggere conclusioni dedotte talvolta da premesse troppo affrettate e che riescono quindi fallaci.

Questa considerazione a dir vero mi viene suggerita da due articoletti del sig. Giuseppe Coceva, comparsi nei numeri di maggio e giugno dell'*Archivio storico dell'Arte*, concernenti gli argomenti sovraccennati. Il suo punto di partenza è la comunicazione della interessante scoperta fatta dal sig. dott. Guglielmo Bode del vero ritratto di Bianca Maria Sforza, seconda moglie dell'imperatore Massimiliano I di Germania, per cui vorrebbe a rimanere esclusa la possibilità che questa si avesse a ravvisare sotto le sembianze di quel delicato profilo femminile che si vede esposto in una tavoletta della pinacoteca Ambrosiana, quivi celebrata col nome di Leonardo da Vinci. Coglie poi l'occasione non solo per confermare all'esimio artista codesto ultimo ritratto, ma eziandio per accennare alla congettura del dott. Bode, che vi si abbiano a riconoscere le fattezze di altra ben nota principessa, vale a dire di Beatrice d'Este, consorte di Lodovico il Moro.

Ora a questo duplice enunciato dell'egregio corrispondente parmi si oppongano propriamente i risultati di più matura esperienza.

Che il ritratto dell'Ambrosiana sia opera uscita dalla mano di Leonardo era cosa credibile in altri tempi, nei quali prevalevano idee più vaghe e più generiche; al giorno d'oggi invece che lo studio di quell'artista, il più profondo e il più psicologico fra quanti si conoscono, ha condotto a più determinato criterio circa l'esser suo, non si può persistere in siffatta opinione

avendosi a riconoscere che in onta ai pregi inerenti a quel dipinto, esso non si accorda nè nel concetto nè nella esecuzione con alcuna delle opere indubitate di lui, rivelando invece un autore di capacità limitate, di una esecuzione timida e minuta, quale non si può presumere se non in umile gregario. Che questi poi in realtà non sia altri che il miniatore e ritrattista milanese Ambrogio de Predis, come pel primo avverti il senatore Morelli, è cosa di cui non dubito riusciranno sempre più a persuadersi gl'intelligenti i quali vogliono darsi la briga ed abbiano la capacità di addentrarsi senza idee preconcette in uno studio comparativo di buon numero di altri ritratti venuti alla luce da una serie di anni a questa parte, massime in Italia. Il dott. Bode, nell'intento di vieppiù legittimare l'origine del ritratto dell'Ambrosiana, allega nel suo *Cicerone* (5ª ediz.) l'affinità di detto dipinto con quello noto come ritratto della *Belle Feronnière* al Louvre (n. 461). A questo proposito mi sia lecito di proporre qui semplicemente i due quesiti seguenti: 1.° Di fronte al celebre quadro della *Gioconda* nel Salon carré, il ritratto della *Belle Feronnière* porge propriamente le caratteristiche di un'opera di Leonardo? - 2.° Merita realmente conferma rispetto al medesimo l'attribuzione all'autore del profilo dell'Ambrosiana?

Più palpabile, diremo così, è il problema della persona rappresentata. Ch'essa non si accordi con quella di Bianca Maria, mediante opportuni confronti stabilita dal sig. Bode, ne convengo appieno; ma che si possa dubitare anche da lontano che vi s'abbia a ravvisare la effigie di Beatrice d'Este non riesco a persuadermi affatto, neanche colla spiegazione addotta della tendenza artistica di idealizzare il vero. Crederei anzi far torto al sig. Coceva se dubitassi ch'egli avrebbe giudicato diversamente, quando avesse avuto a disposizione un facsimile più fedele di quello fornitogli dal disegno del sig Gaillard da contrapporre alle effigi genuine di Beatrice d'Este. Quando infatti uno si ponga ad osservare il profilo nell'originale all'Ambrosiana, di leggeri avvertirà le notevoli differenze con quello ben conosciuto di detta principessa. Nel primo fa senso non solo la forma dell'occipite tanto acuminata da far pensare assai più ad una spiccata anormalità che ad una idealizzazione dell'artista, ma anche il profilo del naso, che porge un leggero rialzo alla punta mancante affatto in Beatrice e ch'è pur certamente un tratto caratteristico della persona rappresentata; in fine, per essere breve, il mento acuto e scarno, laddove quello della Estense è tondeggiante e pieno. [1]

[1] Questi ed altri particolari si vedono fedelmente riprodotti nella fotografia cavata dall'originale per opera del sig. Giac. Brogi di Firenze e anco più nitidamente nella riproduzione fattane anteriormente dal defunto fotografo Pompeo Pozzi di Milano, le cui negative sono ora in possesso dell'ing. G. Batt. Brusa in Venezia. — Nel disegno del sig. Gaillard il profilo del cranio è sensibilmente modificato.

Ma chi è dunque la simpatica giovane nobildonna dell'Ambrosiana? Qui confesso mi casca l'asino.

Il pensiero si volge naturalmente a qualche altro membro della casa sforzesca. Comunque sia, rimane un bel quesito da sciogliere per l'iconografo. Mi sia solo concesso di soggiungere in questo luogo ch'io vidi recentemente presso il sig. Giulio Carotti, segretario dell'Accademia di Brera, una tavoletta, di quelle contenenti ritratti storici, già impiegate nel Quattrocento e sui primi del Cinquecento a decorazione di soffitti, nella quale è riprodotto alla buona il profilo dell'Ambrosiana con qualche variante nell'acconciatura, e che fra queste varianti notai quella di una striscia lungo la veste sotto l'incollatura, recante il motto *Amor et Fides*. Non sarebbe per avventura un motto da servire a determinare maggiormente la persona rappresentata?

Altra copia dello stesso profilo è quella già in possesso del sig. Salting di Londra. Dalla inferiorità della medesima in confronto dell'esemplare ambrosiano il dott. Bode crede vedere confermato il suo assunto, che l'originale sia di Leonardo, la copia di Ambrogio de Predis. Se non che io saprei tanto meno sentirmi vinto da questa argomentazione, in quanto vedo il sig. Bode poco stante prendere un deplorevole abbaglio nella classificazione di un altro ritratto che il signor Coceva dà *facsimilato* in piccolo unitamente al suo testo. È uno di quelli che rappresentano le sembianze di Beatrice d'Este e che sta appeso nella sala toscana di galleria Pitti (n. 371), quivi indicato genericamente come ritratto muliebre e attribuito proprio a casaccio a Pier della Francesca [1]. Il sig. Bode, senza addurre ragione di sorta, si crede autorizzato ad aggiudicarlo al ferrarese Lorenzo Costa. Confesso che mi riuscì affatto inaspettata simile attribuzione, laddove mi pare chiaro che quel dipinto, eseguito alquanto macchinalmente e senza spirito, accenna alla origine lombarda e più precisamente ad essere null'altro che una mediocre copia da un esemplare di mano di un ritrattista milanese contemporaneo.

Nè minore meraviglia mi recò il sentire dal sig Coceva che il giudizio del direttore della galleria di Berlino sia oggidì da molti confermato: asserzione ch'io non vedo giustificata in verun modo. E tanto meno in quanto nella stessa sala si osserva un ritratto autentico di Lorenzo Costa (fattura evidentemente di ben altra mano), che rappresenta Giovanni II Bentivoglio, menzionato anche recentemente dal sig. Adolfo Venturi in una sua monografia del Costa inserita in questo *Archivio*, mentre non vi troviamo punto rammentato come pittura di lui il profilo suindicato di Beatrice d'Este, come che il Venturi non abbia trascurato di tener conto delle risultanze della moderna critica.

In fine se il sig. Coceva non ha seguito una ispirazione felice ponendo nel novero delle effigie da lui

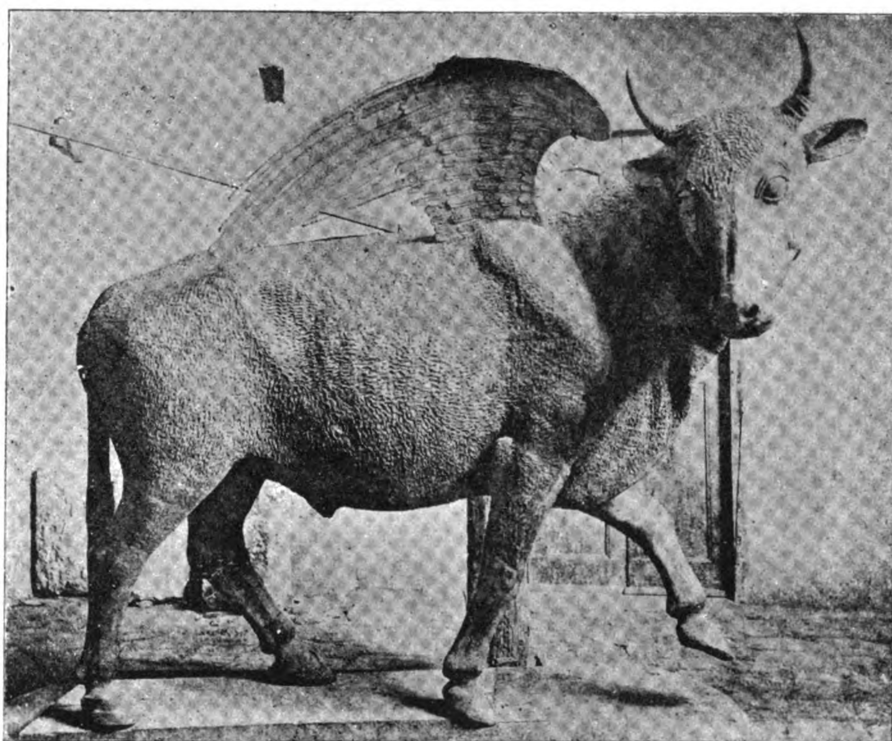
[1] Figura di profilo colla treccia strettamente legata, scendente lungo la schiena.

ricercate il profilo dell'Ambrosiana, per un altro verso è incorso inavvertitamente in altra inesattezza accettando per opera di Zenale la figura della duchessa Beatrice a mani giunte, tolta da una grande tavola della galleria di Brera. — Qui la colpa a vero dire risale alla Direzione della pinacoteca per la classificazione illogica, equivoca usata rispetto a questo come ad alcuni altri quadri. Quando infatti noi leggiamo nella cornice assegnato il quadro a Bernardo Zenale, coll'aggiunta: *ora attribuito a Bernardino de' Conti*, ci pare che il senso che avrebbe a ricavarne ogni osservatore ingenuo sarebbe naturalmente, che il vero autore sia lo Zenale, non ostante una problematica attribuzione a Bernardino de' Conti. Se non che mi è noto non essere tale il pensiero del direttore, per tanti titoli benemerito della pinacoteca, ben sapendo egli che il dipinto non ha nulla a che fare coll'autore di una parte della nota pala di Treviglio e dei freschi di S. Pietro in Gessate a Milano, mentre vi si ravvisa la mano di un diretto seguace lombardo di Leonardo da Vinci, che secondo ogni verosimiglianza si può identificare con Bernardino de' Conti.

Ed ecco come verrebbe a verificarsi mediante un nuovo esempio il fatto, che nella storia dell'arte tenderanno a perpetuarsi le inesattezze e gli errori, finchè non si proceda per una via più pratica e più sicura, per quella cioè a dire, che alle menti elette viene additata dalla scorta fedele dell'esperienza.

Gustavo Frizzoni

Restauro e ricomposizione del toro di bronzo nel duomo d'Orvieto. — Nel 1853 cadeva dal pilastro a destra della facciata del duomo d'Orvieto il grande toro di bronzo, simbolo di san Luca, imaginato dal celebre scultore ed architetto Lorenzo Maitani, che diede il disegno della stessa facciata e del quale si sa per documenti certissimi che fuse anche l'aquila, altro dei quattro emblemi coronanti i pilastri del basamento di essa. Il toro alato di cui parliamo è dunque una delle opere in bronzo più importanti del secolo XIV, sia per la larga modellatura unita alla sapiente ricerca del vero; sia per la vita che spira nella testa rivolta da un lato e nel movimento concitato come se l'animale fosse colpito da qualche subitanea impressione; sia finalmente per la diligentissima esecuzione di tutti i particolari più minuti, dei peli, delle vene, delle contrazioni della pelle; diligenza che non nuoce minimamente all'effetto generale veramente grandioso.



IL TORO DI BRONZO NELLA FACCIATA DEL DUOMO D'ORVIETO

Nella caduta dal sommo del pilastro su cui stava esso era andato in molti frantumi; ma venne l'idea di rimetterlo al posto e si pensò quindi a ricomporlo. L'opera veramente importante e difficilissima fu ora

condotta felicemente a termine dal bravo meccanico Ravelli, il quale, coadiuvato dall'egregio architetto conte Adolfo Cozza Luzi, e seguendo le istruzioni ricevute, fece un lavoro tanto lodevole da superare ogni aspettazione. Saldò i frammenti di bronzo su una intelaiatura di rame formata da cerchi concatenati fra loro in modo da dare un solo sistema unito e rigido; da questa intelaiatura diramò le sbarre di sostegno che discendono nella cavità delle gambe del toro, le sbarre di guida che seguono il giro della testa e fasciano la impernatura delle ali, e due altre forti sbarre di ritenuta che dalla groppa dell'animale salgono obliquamente e finiscono con madroni da piombarsi nel pilastro della facciata al quale il toro stesso sarà addossato. Altri frammenti minori sono collegati reciprocamente mediante lamine e borchie, e le sezioni di rottura e le commettiture de'tasselli furono tutte avvivate e saldate. Mancavano parte della groppa e piccoli pezzi delle gambe, della testa, delle orecchie, delle penne dell'ali; ed anche tutte queste porzioni furono modellate, fuse e messe al loro posto dallo stesso Ravelli, il quale seguì l'andamento delle superfici antiche circonvicine, senza però voler dare l'illusione che l'opera sua apparisse come antica, ma facendo anzi a bella posta distinguere il nuovo dall'originale. Onde anche di ciò si deve tributare all'artista pienissima lode.

Così vedremo presto riposto nella facciata del duomo d'Orvieto il toro autentico, fuso nella prima metà del secolo xiv; il toro imaginato e molto probabilmente modellato da Lorenzo Maitani, e non una copia moderna di esso, come era stata dapprima intenzione di sostituirvi.

E. A.

Mosaico rappresentante la Nascita della Vergine proveniente dalla facciata del duomo d'Orvieto. — Il signor Marinangeli, antiquario in Roma, è venuto in possesso d'un grande mosaico rappresentante la *Nascita della Vergine*, con figure maggiori del vero, di stile prettamente giottesco e colle scritte su due cartelle, le quali indicano il nome dell'autore, Andrea di Cione (l'Orcagna), e la data 1360. Tali iscrizioni non presentano tutti i dati di perfetta autenticità e potrebbero esser rifatte; ma d'altra parte è noto che Andrea di Cione era stato eletto, nella metà del secolo xiv, quale capo dei mosaicisti del duomo d'Orvieto, e che egli stesso lavorò insieme col fratello Matteo intorno ai mosaici della facciata; che anzi le opere sue non furono giudicate troppo bene condotte da chi ebbe nel 1362 l'incarico di consigliare intorno ad esse, perchè per cattive commessure di vetri le figure non bene spianavano. [1]

Ci comunica poi il cav. Luigi Fumi che nei libri dell'Opera del duome d'Orvieto si fa menzione d'un mosaico dall'Orcagna messo insieme nel 1360, il quale fu finito di pagare ai 15 di settembre dello stesso anno Non potrebbe con ogni probabilità esser questo il mosaico ora ritrovato? Dai resoconti intorno ai restauri subiti in varie epoche dai mosaici del duomo d'Orvieto, non apparisce mai nominato quello rappresentante la *Natività di Maria*; è bensì ricordata dal 1713 al 1716 la rinnovazione intera del quadro nel timpano superiore della facciata. Dal 1788 al 1816 mancano i libri delle deliberazioni, ma si sa che sulla fine del secolo passato la fabbrica ebbe a soffrire forti guasti per la caduta d'un fulmine, e che dai mosaicisti del Vaticano fu restaurato il mosaico del timpano superiore. In questa occasione fu rifatto sull'antico disegno anche il quadro della *Natività della Vergine* entro il timpano della porta a destra; ed esso è veramente una copia di quello ora trovato, meno forse qualche particolarità, come quella degli animali che sono sul terreno.

L'antico mosaico era stato depositato in molti pezzi nel laboratorio di mosaici in Vaticano, e di là venne in possesso del signor Pio Marinangeli; il quale fece connettere i vari frammenti, rifare le parti mancanti, e ridurlo quadrangolare da triangolare ch'esso era per adattarsi ad un timpano, ponendo ai fianchi di esso le due mezze figure di profeti con cartelle in mano aventi le scritte: *Sol ortus est*, e *lux orta est*, i quali dovevano star sotto della composizione principale.

Benchè molto restaurato ed in varie parti rinnovato, il mosaico presenta, come dicemmo, tutti i caratteri della scuola giottesca nella metà del secolo xiv, e particolarmente dell'Orcagna: grandiosità di figure; modo largo e naturale di panneggiamenti; bella e nobile composizione. Nelle parti antiche si mostra pure una certa trascuratezza nella disposizione dei tasselli musivi, la quale però io credo sia stata voluta dal grande maestro, dovendo il mosaico restar molto in alto.

Sarebbe ora ottima cosa che il Governo provvedesse all'acquisto di opera sì preziosa, e la ricollocasse al suo posto, così come sta facendo pel grande toro di bronzo di cui abbiamo sopra discorso.

E. A.

Scoperta di una tavoletta già appartenente alla Certosa di Pavia. — Il comm. C. Magenta ha recentemente trovato ed acquistato in un paesello poco discosto da Pavia una tavoletta benissimo conservata, (centim. 68×38) che, per l'epoca alla quale va attribuita, dovrebbe essere la più antica di quante si conoscono della celebre chiesa. Da una fotografia e da alcuni cenni gentilmente fornitici dallo scopritore ne diamo qui la descrizione: rappresenta la Madonna seduta che tiene fra le braccia il bambino, al quale santa Caterina da Siena raccomanda un certosino inginocchiato innanzi a lui con le mani giunte. La Madonna ha in capo la corona a punte di rilievo e indossa una veste rossa ed un manto azzurro. Il bambino, col capo circondato dall'aureola d'oro, tiene la mano destra

[1] Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia*, vol. II.

alzata in atto di benedire e protende la sinistra verso il fraticello; la santa è vestita da monaca ed ha in mano il giglio. Il fondo del dipinto è per due terzi dorato; l'altro terzo, l'inferiore, è colorito in rosso a quadrettini; in alto vedonsi dipinte alcune stelle.

La tavoletta fu probabilmente eseguita verso il 1460, prima che Vincenzo Foppa dipingesse i suoi affreschi nel chiostro della Certosa. Quanto all'autore del dipinto, è opinione del Morelli che possa essere il cremonese Cristoforo de'Moretti, di cui, eccettuati pochi frammenti, si conosce soltanto la tavoletta già posseduta dalla galleria Poldi-Pezzoli di Milano.

X.

Il San Giusto di Trieste. — La smania dei restauri agli antichi monumenti è diventata pur troppo assai perniciosa. I moderni architetti, non potendo far nulla di nuovo in fatto di edifizi grandiosi, si volgono agli antichi collo scopo di abbellirli e di adattarli ai nuovi bisogni della società, e sempre col preconcetto di seguire quello che essi chiamano *lo stile dell'epoca*, inconsapevoli però di commettere in tale maniera atti vandalici, distruggendo quanto il tempo e la storia e lo spirito artistico di ciascun popolo hanno consacrato.

La sorte che pur troppo è toccata a parecchi tra i più splendidi monumenti in Italia e fuori, pare che voglia toccare anche al San Giusto di Trieste, a quel tempio originalissimo che accoglie in sè più edifizii ed il lavoro diverso di parecchie età, incominciando dall'epoca romana e dalla cristiana primitiva fino quasi ai giorni nostri, ne'quali finalmente sarebbe necessario che si desistesse dalle opere di sovrapposizione e di rinnovamento (molto più che di nostro, di caratteristicamente nostro non sapremmo che cosa aggiungervi), e che si pensasse invece a mantenere ben conservato quello che rimane, soltanto robustandone le parti minaccianti e togliendovi quelle che, eseguite inconsultamente negli ultimi tempi, lo deturpassero. Si vorrebbe ridurre il S. Giusto alla semplicità secondo un determinato stile o di basilica primitiva cristiana, o di tempio bizantino, o di edifizio romanico, o di cattedrale gotica, e via via; si vorrebbe distruggere la sua nuda ma grandiosa facciata, rimaneggiare il suo massiccio campanile, ridurre più vasta e simmetrica tutta la chiesa e modificarne le parti. E fu a questo scopo indetto un concorso, e vi piovvero progetti d'ogni fatta, i meschini progetti di chi non si periterebbe di opporre sacrilegamente la propria opera a quella che è l'espressione spontanea di tutto un popolo nelle varie fasi del suo svolgimento; di chi non avendo più un concetto d'arte che emani direttamente dalla coscienza comune e dal proprio genio, crede di poter fare opera bella imitando ciecamente e freddamente le produzioni di altri tempi.

Meno male che autorevoli voci sono sorte affine di impedire che avvenga si grave vandalismo in un'epoca che si chiama ed è veramente per molte ragioni tanto civile;[1] onde speriamo che l'opera distruggitrice non abbia esito alcuno.

N. B.

Riparazione alla cornice della pala del Pensaben nella chiesa di S. Nicolò a Treviso. — È una bellissima opera di scultura in legno, la quale incornicia magnificamente la celebre pala di Marco Pensaben, terminata da Girolamo il Giovane di Treviso nel 1520.

Tale cornice, che può veramente dirsi monumentale, consta di un arco sostenuto da due pilastri composti d'una colonna scanalata sporgente e di due piedritti con capitelli corinzii; sopra alla cornice de' due pilastri s'alzano altre due elegantissime colonnine, i cui capitelli sostengono due leggiadre mensole che stan sotto alla cornice sovrapposta all'arco. È nello stile fiorito ed elegantissimo dei Lombardi nel principio del secolo XVI. La base de' pilastri, i piedritti, i fregi delle cornici, i timpani dell'arco, le mensole, ecc. sono tutti adorni di fiorami finemente intagliati e dorati, i quali spiccano sul fondo dipinto in celeste chiaro.

Il tempo e l'incuria han fatto si che molti de' detti fregi dorati cadessero, che tutte le parti del bel monumento si sconnettessero, e che un denso strato di polvere tutto lo opacasse. Ora si dà mano alle riparazioni, le quali ben giudiziosamente, a quanto ci consta, dovranno soltanto consistere nel dar connessione ai pezzi della bella cornice; nel rimettere i fregi caduti, ancora esistenti; nel ripulire semplicemente la superficie senza aggiungere nuovo oro e colore su quello antico che s'è mantenuto.

E. A.

Stacco e riattacco dell'affresco del Pizzolo nella cappella detta del Mantegna negli Eremitani a Padova. — L'affresco è certamente, dopo quelli del Mantegna, il migliore che adorni la celebre cappella; ha tutto il carattere mantegnesco e rappresenta la Vergine Assunta, con sotto gli apostoli in atti di meraviglia. Esso sta nella parete dell'abside, dietro un altare decorato di un pregevole bassorilievo in terra cotta, fattura di Giovanni da Pisa, discepolo di Donatello.

Essendo gravemente insidiato dalla umidità da cui è invasa la parete, si sta provvedendo coll'opera dell'abile riparatore di dipinti, Antonio Bertolli, alla sua conservazione, distaccandone l'intonaco per porlo in un apposito telaio di legno e poi ricollocarlo al suo posto, così come fu fatto dal medesimo artista con ottimo risultato per gli affreschi del Mantegna nella stessa cappella.

E. A.

[1] V. *Pro Patria* - Anno I, febbraio 1889, fasc. X, e nell'*Archeografo Triestino*, nuova serie, vol. XV, fasc. I, Gennaio-Giugno 1889, la Relazione della Commissione delegata d'Ingegneri ed Architetti, Circolo artistico e Gabinetto Minerva.

Quadro di Neroccio di Bartolomeo da Siena. — Un quadro di quest'autore esistente nella cura di Montepescini (Murlo), dell'anno 1492, e non esposto al pubblico sin qui, è stato depositato presso il R. Istituto Provinciale di Belle Arti in Siena, per disposizione del Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti. O. M.

Monumenti in S. Salvatore in Lauro a Roma. — Trasferitasi altrove la scuola magistrale di scherma, che occupava un locale del Collegio Piceno a S. Salvatore in Lauro, sono stati ridonati alla luce tre monumenti, che si trovavano nascosti dietro un muro in foglio. Uno di essi è dedicato ad Eugenio IV, e fu scolpito da Isaia da Pisa per commissione dei canonici della congregazione di S. Giorgio in Alga di Venezia, che vollero onorare la memoria del pontefice, loro fondatore. Gli altri due monumenti sono dedicati a Maddalena Orsini e al vescovo Alessandro Spagnoli.

O. M.

Transenne della cattedrale di Ravenna. — Nel pavimento del duomo di Ravenna trovavansi usate, come lastre antiche, transenne dell' VIII o IX secolo, le quali per l'attrito a cui erano soggette si corrodevano e guastavano ogni giorno più. Fu pensato di toglierle dal luogo, ma pur troppo la facile operazione fu così male eseguita che le transenne sono andate in frantumi. O. M.

Corali miniati della cattedrale di Lodi. — Sono stati sequestrati dal Ministero della P. I. sei libri corali miniati, già arbitrariamente venduti dalla fabbriceria di quella cattedrale, che tengono ancora le loro antiche legature con lo stemma del vescovo Carlo Pallavicino, stemma che si ripete entro ai volumi con le lettere $\overline{CA}$. $\overline{PA}$ ai lati di esso. È noto che Carlo Pallavicino, figlio di Orlando il Magnifico, fu eletto vescovo di Lodi nel 1456, e che donò alla biblioteca del Capitolo di quella città pregevolissimi codici, secondo narra l'Ughelli nella sua *Italia Sacra.* O. M.

Bassorilievo della base del Perseo. — È stato staccato il bassorilievo della base del Perseo del Cellini nella loggia dei Lanzi a Firenze per sottrarlo ai danni cui andava soggetto, e posto nel Museo Nazionale della stessa città. Al bassorilievo originale è stato sostituito un calco in bronzo. O. M.

Affresco del 1517 in Argenta. — In una casa posta in Argenta in via Seliciata, di fianco a una chiesetta, trovasi un affresco del 1517, rappresentante l'*Annunciazione* e attribuito a Dosso Dossi. Dicesi che si voglia atterrare il muro, ove questa pittura si trova; ma se veramente quella pittura appartiene al Dosso o ad altro valoroso maestro del suo tempo, conviene impedire un tale atto vandalico. O. M.

Pale d'altare del Signorelli ad Arcevia. — Sappiamo che è stato posto mano a riparare le due pale d'altare di Luca Signorelli, esistenti nella chiesa di S. Medardo in Arcevia; e ci rallegriamo che quelle opere insigni sieno risarcite dai danni che il tempo o gli uomini vi avevano apportato, per opera del coscienzioso riparatore di dipinti, signor Sidonio Centenari di Parma.

O. M.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Una grande composizione di Meissonnier pel Pantheon di Parigi. — Lavori commessi dallo Stato ad artisti francesi. — Gli italiani alla esposizione di Monaco di Baviera. — Piccola mostra italiana a Zurigo. — Generosità artistica femminile. — La galleria della duchessa di Galliera a Genova. — Monumento a Hidalgo nel Messico: progetto fattone da Cencetti e Tabacchi. — Altri monumenti di minore importanza in Italia e fuori. — Cenno necrologico di tre illustri artisti stranieri.

Singolare destino quello del Pantheon di Parigi! Fondato da Luigi XV per servire di sostituzione alla antica badia di S. Genovieffa, e destinato quindi al culto di questa santa, venne dall'Assemblea Nazionale di Francia, il 4 aprile 1791, tolto al primitivo suo uso e cambiato in monumento nazionale pei francesi più illustri, dandogli il nome, che ancora gli resta, di *Pantheon.* Più tardi, nel 1822, l'antica monarchia restaurata lo consacrò nuovamente alla sua santa titolare. La rivoluzione di luglio tornò a destinarlo come Pantheon, e tale rimase fino al 1851, epoca nella quale Napoleone III, per la terza volta, lo restituì al culto di S. Genovieffa. La seconda repubblica, naturalmente, non riconobbe l'operato imperiale, e di bel nuovo la chiesa fu convertita in Pantheon, e nessuno può assicurare che questa debba esser l'ultima vicenda del famoso edifizio di Sufflot. Queste alternative continue di sacro e di profano han lasciato tali tracce sul monumento, che gli artisti chiamati a decorarlo non hanno avuto poca pena ad accordare via via il nuovo col vecchio, quando il vecchio era di tal valore che non si poteva pensare a distruggerlo. Il celebre pittore Meissonnier era stato incaricato di eseguire una grande composizione per terminare la decorazione pittorica dell'edifizio: e da prima era stato stabilito ch'ei dovesse dipingervi Santa Genovieffa che distribuisce dei viveri ai Parigini assediati; ma il Meissonnier, poco attirato dalla meschinità del tema, tanto ritardò a porsi all'opera, che due anni or sono, non solo non aveva messo mano al lavoro, ma proponeva invece di sostituire a quel soggetto una rappresentanza dell'ultimo assedio di Parigi, della quale aveva già fatto uno schizzo superbo. Ma fu allora che si dovè accorgere che quel soggetto non si accordava affatto con le pitture già eseguite, le quali tutte si riferivano a santa Genovieffa, a Clodoveo, a Carlo Magno, a san Luigi, a Giovanna d'Arco.

Perciò venne nella determinazione di eseguire una grande composizione allegorica, consacrata al trionfo pacifico della Francia, soggetto bellissimo, che riassumendo la storia francese veniva a convenire perfettamente con la nuova destinazione del Pantheon, e a formare una transizione felice fra le pitture religiose già esistenti e le sculture di carattere affatto laico e nazionale, che sono state decretate per la decorazione plastica dell'edifizio.

Le principali linee di questo lavoro del grande artista son fissate come segue. La figura simbolica della Francia è rappresentata sopra un carro tirato da leoni guidati dalla Forza e dalla Prudenza. Con la mano destra innalza una face, con la sinistra, appoggiata alle tavole della legge, sorregge le bilancie della giustizia. Minerva la protegge.

Ai suoi lati camminano le Lettere e le Arti. Architettura, Scultura, Pittura sono a destra, tenendosi per mano: la Poesia le precede. Dei puttini in atteggiamenti scherzosi portano avanti a ciascuna di queste figure gli attributi che loro son proprî. A sinistra altre figure allegoriche, la Filosofia, la Storia, il Teatro ecc.

Dietro al carro, l'Agricoltura, la Industria, la Scienza vengono come portate in trionfo da turbe di contadini, di operai, di studenti. Fa scorta in ultimo un manipolo di cavalieri rappresentanti i diversi popoli, ciascuno col vessillo del proprio paese. In testa al corteggio vengono dei cavalieri senz'armi, coronati di lauro, e con rami di olivo in mano. La composizione, benchè traversata da tre colonne dell'edifizio, formerà una sola scena continuata dietro queste. Sul fregio corrispondente saranno dipinti personaggi istorici, Clodoveo coi suoi Franchi, Carlomagno coi suoi Pari, S. Luigi coi suoi prodi, Giovanna d'Arco co' suoi cavalieri, Francesco I, Enrico IV, Luigi XIV, Napoleone I, i generali della rivoluzione, tutti a cavallo e coi distintivi della vittoria.

Il lavoro sarà eseguito in fondo dell'edifizio, a sinistra, di fronte alle pitture di J. P. Laurens, e rimarrà accanto al monumento della Rivoluzione francese, posto nell'emiciclo che fu già il coro dell'antica chiesa.

Il bozzetto del Meissonnier già dà un'idea dell'effetto

e del valore del futuro dipinto. Assicura chi l'ha veduto che vi sono figure bellissime e che l'insieme è ben degno del grande pensiero che l'ha ispirato.

— Nè questa è la sola grande opera commessa dalla Amministrazione francese delle Belle Arti: poichè spinta dal desiderio di perpetuare i ricordi della prima grande esposizione universale che sia stata organizzata sotto gli auspici repubblicani, ha ordinato al pittore Roll di rappresentare la festa d'apertura del Centenario della rivoluzione francese, celebratasi a Versailles nella galleria degli specchi; e l'altro esimio artista Gervex è stato incaricato di dipingere la cerimonia della distribuzione dei premi, fattasi il 29 settembre ora decorso al palazzo dell' Industria.

Alla Scuola delle Belle Arti si è fatta una esposizione completa delle opere del celebre scultore di animali Barye, che è stato il primo a spogliare di ogni convenzionalismo la rappresentanza dei bruti, e a condurne i simulacri con tutto il bello e il brutto, il terribile e il grazioso che son propri a ciascuna specie, non avendo altra cura che quella di attenersi strettamente al vero. Arte difficilissima in questo ramo suo speciale, e che richiede grande acutezza di osservazione, studio indefesso, e abilità pratica di prim'ordine. Al sig. Enrico Patey *grand prix de Rome*, è stato dato incarico di eseguire una medaglia commemorativa del grande scultore predetto, che ne rappresenti sul diritto il profilo e ne riproduca sul rovescio una delle opere sue più belle, il gruppo cioè del leone e del serpente. Al sig. Chapelain dell' Istituto è affidata la esecuzione di altra medaglia commemorativa della inaugurazione della nuova Sorbona, fatta nel decorso agosto dal presidente della repubblica.

L'incisore sig. Waltner finalmente ha ricevuto dal canto suo l'incarico di eseguire una incisione del quadro del sig. Dagnan-Bouveret, rappresentante le *Brettoni al perdono*, che riportò la medaglia d'onore alla ultima esposizione di belle arti, o come lassù la chiamano, *Salon* di Parigi.

Ed ecco come si incoraggiano e si promuovono in Francia le arti. E da noi?

— Pur nonostante i nostri artisti lavorano, e lavorano bene, e si sforzano all'estero di fare onore alla patria. Anche a Monaco di Baviera, dove fu aperta una esposizione internazionale di belle arti, la sezione italiana è stata giudicata *un vero ornamento*. Alcuni quadri di genere di Chierici, Andreotti, De Santis e altri han riscosso l'universale favorevole suffragio dei visitatori; e sono stati molto apprezzati anche un dipinto di Nono rappresentante dei contadini che escon di chiesa mentre si suona l'*Ave Maria*; la *Susanna e i due vecchioni* di Favretto: la *Martire*, statua dell'Argenti, e altri lavori di altri egregi artisti. La vendita infatti dei capi d'arte italiani riuscì più numerosa di tutte le altre, ove se ne eccettuino quelle dei lavori degli artisti locali, e quella degli artisti tedeschi, la quale superò è vero in numero quella degli artisti italiani, ma le rimase inferiore in importanza, poichè ascese a 43 mila marchi circa, mentre i capi d'arte italiani produssero ai loro autori un beneficio di circa 55 mila marchi.

— Una piccola mostra d'arte italiana è stata aperta pure a Zurigo per le premure di un intraprendente privato, che è il sig. Landry, proprietario dell'*Hôtel Bristol* di Napoli e di altro albergo sull'Uto vicino a Zurigo. Questa esposizione è stata fatta in uno *châlet* posseduto dal sig. Landry presso la Borsa, e vi ha messi in mostra tutti i dipinti originali italiani da lui raccolti o commessi durante i suoi soggiorni in Napoli. Sono quadri, guazzi, acquarelli pregevolissimi, tra i quali emergono i quadri del Nattino ritraenti varie vedute del monte Uto e scene bellissime alpine, da lui eseguite durante un suo soggiorno a Zurigo. Vi sono poi state esposte delle terre cotte napoletane graziosissime, che han messo in evidenza i pregi di quell'arte industriale coltivata in Napoli con tanto amore e con spirito non comune.

— Molti esempi di artistica generosità verso le pubbliche collezioni di Parigi sono stati dati in questi giorni, e tutti per parte di donne. La signora vedova Pommery ha determinato di regalare al Louvre le *Spigolatrici*, di Millet; un'altra vedova, la signora Cottier, dal canto suo, gli ha regalata una intera collezione di pregevoli quadri di Delacroix, Troyon, Meissonnier, Corot; fra i quali *La Battaglia dei Cimbri* di Decamps, pregevolissimo lavoro. La signorina Granjean poi ha informato il presidente della repubblica esser sua intenzione di legare al museo di Cluny una collezione importantissima di oggetti d'arte dell'età di mezzo e del Rinascimento, che renderà sempre più ricco quel già ricchissimo museo. Per ultimo la signora Roëderer ha deciso offrire allo Stato uno splendido pastello dell'*Angelus* di Millet, di quel famoso quadro contrastatosi fra l'America e la Francia a colpi di biglietti da mille lire, e che, rimasto aggiudicato alla Francia, rimase poi in potere dell'America, giacchè il Parlamento francese non credè ratificare l'acquisto che se ne era fatto a conto dello Stato. E per quanto il lavoro sia di prim'ordine, non si può negare che il prezzo cui era salito fosse assolutamente spropositato. E non dimenticherò la generosissima vedova del celebre incisore francese L. A. Schneider, la quale ha lasciato oltre centomila franchi alla Associazione francese dei pittori, scultori, architetti, incisori e disegnatori.

— E già che si parla di signore munifiche donatrici di oggetti d'arte, non dimentichiamo il superbo legato fatto dalla duchessa di Galliera al municipio di Genova, e consistente in tutta la preziosa raccolta d'opere d'arte che già esisteva nel palazzo dell'estinta, in via Vendôme a Parigi, e che adesso è già arrivata a Genova e provvisoriamente disposta nelle sale della galleria Brignole, nel Palazzo Rosso, in attesa di essere definitivamente collocata nel Palazzo Bianco, altro splendido legato della duchessa alla città di Genova. Il sindaco di questa ha invitato in questi ultimi giorni le autorità

e la stampa cittadina a visitare quella splendida raccolta, nella quale rifulgono, gemme d'arte splendidissime, un *S. Francesco* e una *Madonna* del Murillo, il *Date a Cesare quel ch'è di Cesare* del Van Dick, un *Gesù nell'orto* di Carlino Dolci, *Rubens e la sua seconda moglie* di Rubens, una *Madonna* del Sassoferrato, due *Battaglie* del Borgognone, un *Padre Eterno* del Guercino, quattro *Sibille* di Guido Reni, e altri splendidi lavori del Correggio, del Caracci, del Piola, del David e di altri primarî pittori.

Alla raccolta dei quadri è unita una biblioteca preziosissima che contiene messali miniati, pergamene, e manoscritti, e una collezione completa, unica al mondo, di incisioni dei secoli XV e XVI. Fra gli altri preziosi oggetti deposti in quelle sale, son notevoli dei grandi vasi di Sèvres, donati alla defunta dai principi d'Orleans, le decorazioni del padre della estinta, Antonio Brignole-Sale, che essendo a Parigi ambasciatore del re di Sardegna meritò, per la sua splendidezza, di esser chiamato *le grand ambassadeur du petit roi*. Vi sono poi gli oggetti preziosi, per materia non solo ma anche per arte, che la duchessa personalmente usava, i quali posano sopra la storica tavola sulla quale, nel 1805, si firmò il trattato d'annessione della repubblica di Genova all'impero francese, e nel 1874 l'atto di donazione del Palazzo Rosso al municipio genovese.

Come si vede, il nucleo del museo, che per disposizione della testatrice deve formarsi nel Palazzo Bianco, a tale uopo lasciato alla città di Genova, è di un valore eccezionale e Genova può andarne a buon diritto superba.

— È noto che al Messico si sta erigendo un monumento a Juarez: ora è nato il desiderio di erigerne uno anche a Hidalgo y Castillo, promotore della lotta per la libertà e la indipendenza messicana. I nostri egregi scultori Cencetti e Tabacchi, autori del monumento a Juarez che è in via di esecuzione, hanno fatto il bozzetto anche di quello a Hidalgo e lo hanno esposto al pubblico, il quale non ha tardato a riconoscerne l'artistico pregio.

Si compone questo bozzetto di una maestosa gradinata, sulla quale sorge un grande stilobate quadrato, cui si appoggiano quattro scale a due rampe, mediante le quali si ascende sopra la piattaforma dello stilobate stesso. Sorge su questa un grande imbasamento ottangolare, entro il quale è ricavata la stanza funebre destinata a ricevere il sarcofago di Hidalgo. Sulla fronte principale di questo basamento campeggia un gruppo statuario rappresentante il Messico che sostiene il cadavere di Hidalgo e giura di vendicarne la morte.

Sul primo imbasamento ne sorge un secondo, parimente ottangolare, ma più piccolo, con le facce ornate semplicemente di iscrizioni e corone di querce e di lauro. Su questa seconda base sorgono otto colonne corinzie con piedistalli e trabeazione, le quali sorreggono una terrazza. Fra gli intercolunni sorgono quattro gruppi di statue, e dal centro della terrazza si spicca una base ottagona destinata a sorreggere la statua colossale di Hidalgo, che non deve aver meno di cinque metri d'altezza.

La parte anteriore di questo piedistallo è ornata dalle statue aggruppate dei generali Aldamo, Allande e Abasolo che giurano di liberare la patria, e la parte posteriore vien arricchita da un gruppo di due eroine messicane, la Ortis e la Rayon.

I quattro angoli del grande imbasamento inferiore sono abbelliti da quattro grandi gruppi allegorici relativi alla liberazione del Messico, alle sue vittorie, agli egregi fatti compiuti dalla nazione e alla civiltà della medesima, gruppi bellissimi, ma che sarebbe qui troppo lungo il descrivere.

Il monumento, dal piano della strada alla sommità del colosso di Hidalgo, misurerà trentatrè metri d'altezza, e il suo insieme apparisce veramente mirabile per i pregi architettonici e statuari onde va ricco. Il bozzetto verrà portato al Messico e presentato a quel governo dal sig. Cesare Orsini che ne ha suggerito l'idea agli egregi artisti che l'hanno eseguito, dei quali la fama è già assicurata in quel lontano paese, ove col monumento a Juarez han collocato ben alto il nome artistico della nostra Italia.

— Or che sono entrato a parlare di monumenti, terrò ricordo di una serie non piccola di altri, eseguiti o da eseguirsi, dei quali in questi mesi mi è pervenuta notizia. L'epoca nostra verrà dagli storici chiamata il secolo dei monumenti, e non sarebbe davvero per noi da vergognarsene, se le cure nostre fossero intese tutte a onorare i grandi di ogni nazione, che illustrarono i loro paesi, e ne promossero efficacemente il progresso. Ma fra questi grandi quanti piccini mai si vanno intrudendo?... *Ai posteri l'ardua sentenza.*

Questa citazione manzoniana naturalmente mi invita a parlare del monumento che deve sorgere a Lecco al grande scrittore lombardo. Questo monumento, che sarà eseguito dallo scultore Confalonieri, non potrà esser pronto che tra un anno circa, e oltre all'effigie del Manzoni, dovrà, secondo le ultime deliberazioni del comitato preposto alla sua erezione, essere adorno di tre alti rilievi, due ai lati e uno di fronte, i cui soggetti saran forniti dai *Promessi Sposi*. Essi debbono in certa guisa sintetizzare tutto lo stupendo racconto: il primo rappresenterà il *delitto*, ossia il ratto di Lucia: il secondo la *punizione*, ovvero il padre Cristoforo che addita a Renzo don Rodrigo moribondo nel lazzaretto di Milano: il terzo il *trionfo della virtù*, cioè gli sposi che escon di chiesa, dopo aver ricevuta la benedizione da don Abbondio.

Qui in Roma si è finalmente fissata la scelta del modello pel monumento a Pietro Cossa. La Commissione esaminatrice, dopo studio accurato dei varî progetti presentati, prescelse, con cinque voti contro due, il bozzetto di Alfredo Sanguinetti. Fu poi all'unanimità deciso che venisse assegnato al sig. Cesare Pistacchi il premio di L. 500, da programma promesso all'autore

di quel progetto che seguisse immediatamente in merito quello prescelto. E ora auguriamoci che la esecuzione dell'opera non proceda spedita quanto la decisione per la scelta del modello; giacchè diversamente il monumento del Cossa correrebbe rischio d'essere inaugurato nel XXI secolo.

A Brescia fu inaugurato il dì 8 settembre il monumento a Garibaldi, ed altro simile ne fu inaugurato a Lucca il 22 del mese stesso, col consueto concorso di popolo, e i discorsi e gli applausi soliti in simili circostanze.

Fuori d'Italia poi sono stati eretti e inaugurati altri monumenti, fra i quali quello del celebre pittore Paolo Baudry a Parigi, opera dello scultore Merciè e dell'architetto Baudry, fratello del grande artista. Questo monumento è tutto eseguito in marmo nero, salvo lo zoccolo, che è di marmo grigio. La Fama, statua in bronzo bellissima, depone una corona di lauro dorata sulla testa di Baudry, il cui busto posa in vetta a una piccola piramide di marmo nero.

A Bolzano, nel Tirolo, è stato inaugurato un altro monumento al trovatore tedesco Gualtiero von der Vogelweide, lavoro che si assicura bellissimo, condotto in marmo dallo scultore viennese Enrico Notter.

A Goeschenen finalmente, e precisamente all'imboccatura della grande galleria del Gottardo, si è inaugurato il monumento dell'ingegnere Luigi Faure, che ne fu il costruttore; e chiunque abbia veduto quell'opera, che pare davvero oltrepassi i confini dell'umana potenza, converrà che questo può senza fallo classificarsi fra i monumenti più meritati.

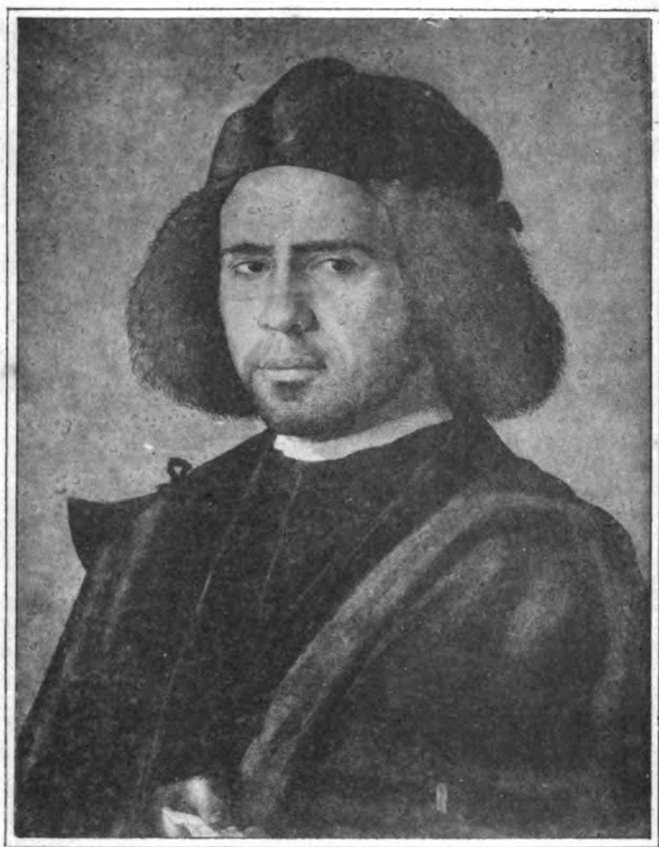
— Chiuderò questa ormai lunga rassegna, commemorando tre illustri artisti mancati di recente ai vivi, i quali sono il paesaggista tedesco Hermann Herdtle, morto a Stoccarda in età di 70 anni, e l'altro paesaggista J. B. Tuttine, morto a Carlsruhe il 24 agosto decorso. Si debbono al primo eccellenti paesaggi storici, che gli valsero giusta fama di artista eccellente; e il secondo divenne celebre per le sue stupende scene della Foresta Nera. A Berlino poi è mancato di vita Federico Haiser, allievo di Orazio Vernet, nato nel 1815 a Lörrach nel granducato di Baden, e divenuto illustre pei suoi stupendi quadri di storia e di battaglie. I migliori son quelli che trattano episodi delle ultime guerre fortunate della Prussia, il *Principe Federico Carlo ferito a Wiesenthal; il Bivacco presso Duppel* e *l'imperatore Guglielmo I che ispeziona una batteria all'assedio di Parigi.*

Settembre-Ottobre 1889.

C. Galeazzi

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Edit. Laziale.



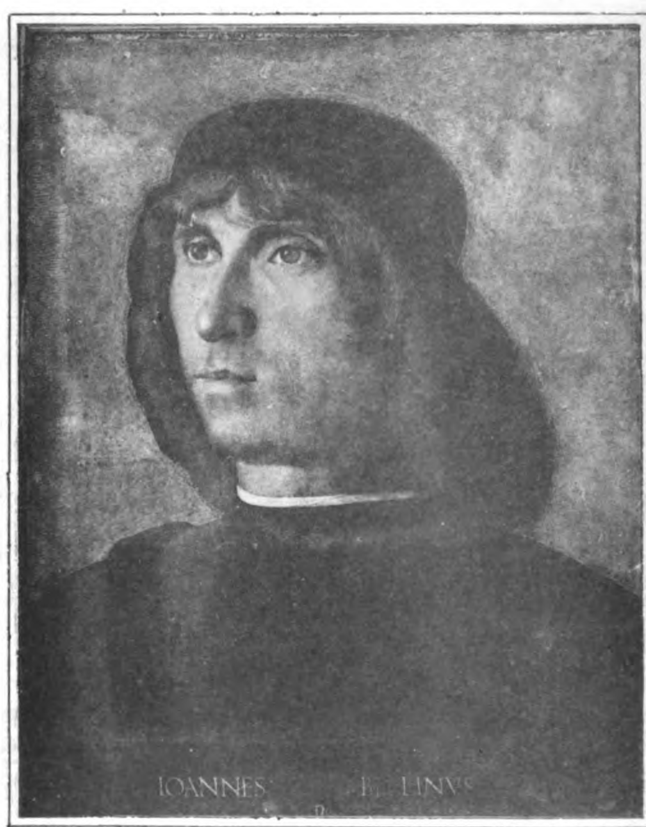
1. BUONCONSIGLI DETTO IL MARESCALCO, RITRATTO DI SÈ STESSO



2. ERCOLE GRANDI, RITRATTO DI GIOVINETTA



3. GENTILE BELLINI, RITRATTO DI FIORENTINO



4. SCUOLA DI GIOVANNI BELLINI, RITRATTO DI GIAN BELLINO (?)

LA GALLERIA DEL CAMPIDOGLIO



QUESTA galleria, celebre più pel luogo ove è esposta che per le rarità che contiene, fu fondata per l'incremento delle arti belle, dal pontefice Benedetto XIV nel 1749, e grazie all'amore che portava alle arti il suo segretario di Stato, il cardinale Silvio Valenti Gonzaga. D'allora in poi subì vicende che la trasformarono d'alcun poco e la ridussero ad una succursale della galleria vaticana; ma ancora è dato di riconoscere in essa principalmente il carattere d'una collezione formatasi nella prima metà del secolo XVII. Quantunque il pontefice Benedetto XIV componesse la galleria non solo coi quadri dei marchesi Sacchetti, ma ancora con quelli dei principi Pio, il nucleo principale appartiene alla famiglia Sacchetti, nome legato alla memoria del Velasquez, di Annibale Carracci, di Guido Reni, di Pietro Berrettini da Cortona, del Guercino, di Nicola Poussin, ecc.

I nomi di questi artisti figurano nella galleria capitolina e figurarono già nelle sale del bel palazzo di via Giulia in Roma, del potente cardinale Giulio Sacchetti, legato a Ferrara dal 1627 al 1631, poi a Bologna, e nelle grazie dei Barberini e del papa Urbano VIII. Da Ferrara e da Bologna, ove risedette il cardinale Giulio Sacchetti, provengono gran parte dei quadri della galleria. Gli artisti di Bologna trovarono in lui un protettore. Di Annibale Carracci il cardinale teneva otto quadri: un *Presepio* nella maniera di Bassano, una *Madonna* su rame, una copia della *Samaritana* dipinta pei fratelli Sampieri, una testa di un vecchio in atto di accarezzare un cane, *Sansone afferratosi ad una tigre,* il ritratto di un medico con un teschio, *S. Girolamo* (mezza figura di profilo), una *Sacra famiglia.* Di Guido Reni raccolse una *Madonna con santi,* abbozzata da Tiziano e finita da Guido; una testa di una *Maddalena; S. Cecilia* in atto di suonar l'organo alla presenza della Vergine, del bambino e di santi; una piccola *Santa Margherita;* una *Maddalena* con la croce; una donna con vaso in mano; un'altra con una corona; una testa dell'amore dormiente, a carbone e a lapis rosso; il disegno dei *Giganti fulminati.* Di Alessandro Tiarini ebbe pure diversi quadri; dell'Albani una *Santa Maria Maddalena* sollevata in cielo dagli Angioli, *grazioso rametto* al dire del Malvasia; del Guercino, *Cleopatra ginocchioni innanzi ad Ottavio;* di Elisabetta Sirani, *un Salvatore che contempla la passione.* Così l'arte bolognese era rappresentata nella casa di un suo mecenate. Uno degli artisti che gli furono più cari fu Guido Reni. Lo ebbe più volte a commensale, e a lui, d'ordine del cardinale Francesco Barberini per la regina d'Inghilterra, fece eseguire un'*Arianna* vantata dal marchese G. M. Grimaldi in un componimento diretto allo stesso cardinal Sacchetti; e quando Guido Reni stava per finire i suoi giorni a Bologna, erano, secondo racconta il Malvasia, ad assisterlo molti cavalieri, fra i quali *due diletti,* il

senatore Guidotti e Alessandro fratello del cardinale Sacchetti, per cui Guido aveva dipinto un quadro *La Liberalità e la Modestia*, che il Sirani condusse a compimento.[1]

Mentre il cardinal Sacchetti proteggeva pittori bolognesi, il cavaliere Marcello Sacchetti in Roma, seguendo il suo esempio, porgeva aiuto ad artisti, e fra gli altri a Pietro da Cortona, il quale eseguì per lui il *Trionfo di Bacco*, il *Ratto delle Sabine* e *Polissena che si offre in sacrificio al sepolcro d'Achille*. Egli lo introdusse nelle grazie del cardinale Barberini, nipote del papa. Il poeta Marino gli raccomandò Nicolò Poussin ed egli gli rese pure benevolo il nipote di Urbano VIII; Pietro da Cortona gli raccomandò Giuliano Finelli, ed egli lo fornì di lavoro.[2] Il Lanfranco dipinse la cappella Sacchetti in S. Giovanni de' Fiorentini. Da ciò si vede come nella famiglia Sacchetti l'arte della prima metà del secolo XVII dovesse essere largamente rappresentata. Le guide di Roma, anteriori alla fondazione della galleria capitolina, non danno purtroppo che un cenno della collezione: nella *Descrizione di Roma Moderna* (1708) si fa ricordo di due quadri di Pietro da Cortona, di una *Venere giacente* di Tiziano, di una donzella dello stesso terminata da Guido, di una testa di Alberto Dürer.

La collezione dei principi Pio, che fu unita a quella Sacchetti, nel Campidoglio, era più antica: ma i quadri che entrarono a far parte della galleria capitolina furono in gran parte raccolti pel cardinale Pio dal pittore Giovanni Bonatti,[3] di cui si vede nella galleria stessa una copia eseguita a Venezia da Paolo Veronese. E da Venezia probabilmente il Bonatti trasse alcuni quadri, come si può desumere dal cenno della collezione Pio dato nella *Rome moderne* (1713), ove sono indicati principalmente quadri veneziani: due *Veneri* al naturale di Tiziano, *Europa* di Paolo Veronese; *Sant'Elena* dello stesso, l'*Ascensione di Gesù Cristo* e l'*Angelo che annuncia la nascita di Gesù ai pastori*, del Bassano; *S. Giovanni fanciullo*, di Michelangelo da Caravaggio; *Lot e le figlie* del Carracci.[4]

La galleria capitolina racchiude ancora in gran parte i quadri con cui fu composta dapprima, per quanto si può giudicare dalle scarse indicazioni fornite dalle guide dello scorso secolo. Poco gli aggiunse il Camarlengato in questo secolo e di poco valore. L'importanza di quanto gli fu tolto, due *Veneri* di Tiziano ad esempio, potrebbe esser grande, se si potessero ritenere per giuste le attribuzioni date ai dipinti nelle guide; ma si hanno prove molteplici della loro erroneità.[5] Del resto i quadri descritti nel *Mercurio Errante* (1776), nell'*Itinéraire instructif de Rome* (1792) si trovano ancora quasi tutti e con lo stesso nome che allora portavano. Il soffio della critica moderna non entrò nella galleria capitolina per distruggere le attribuzioni false. Il Platner nella sua *Beschreibung der Stadt Rom* (1828) manifestò sospetti, che non furono accolti. Il Righetti nella *Descrizione del Campidoglio* (1833-36) conservò gli antichi nomi di battesimo; ed oggi ancora essi sono conservati ne' cartellini apposti ai dipinti. Possa con la critica moderna entrare nella galleria capitolina il desiderio di distribuire degnamente i quadri migliori e di degnamente ripararli! Oggi sono molti i quadri guasti, alterati da ritocchi, oscurati, con la vernice rientrata, velati da polvere; ma giova sperare che la galleria non tarderà certamente a ricevere soccorso di cure amorose e nuovo incremento, a essere degna di Roma.

Fra i quadri antichi della galleria predominano i ferraresi. Sta in prima linea un quadro as-

[1] Queste notizie sono desunte dal MALVASIA, *Felsina pittrice. — Vite de' pittori bolognesi.* — Bologna, MDCLXXVIII.

[2] V. BELLORI, *Le vite dei pittori* ecc. Roma, 1672. Vedi anche PASSERI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti*, ecc. Roma, 1772.

[3] RIGHETTI. *Descrizione del Campidoglio*. Roma, 1833-36.

[4] Lo Scanelli, nel suo *Microcosmo della pittura* (Cesena, 1657) dà notizia di quadri attribuiti a Tiziano nella collezione del principe Pio. La nota dello Scanelli è riportata da Crowe e Cavalcaselle nell'opera *Tiziano e il suo tempo*.

[5] Una di quelle Veneri è certamente la figura della *Vanità*, passata dalla galleria del Campidoglio a quella di S. Luca. Nel Campidoglio si trovava anche il cartone del *Santo Stefano* di Giulio Romano, ora nel Laterano: la *Sant'Elena* attribuita a Paolo Veronese, ora nella galleria vaticana. Non ci è noto del pari ove andasse il ritratto ricordato dal Platner, come esistente nella galleria capitolina, di un fanciullo della famiglia Sforza Cesarini, opera eseguita nel 1496 da Bernardino de'Conti.

segnato a torto al Giorgione, e che al senatore Morelli [1] parve un'opera non piacevole del Dosso, ma che ci sembra invece, per lo splendore del colorito, una delle più forti del maestro nella sua prima maniera (Tav. III, 1). La Vergine è rappresentata come una Sibilla in atto di reggere con la destra una Bibbia, e di additarla al divin Figlio che san Giuseppe le reca vicino, e che le accarezza affettuosamente il collo (n. 145). La veste della Vergine di seta rossa che le disegna le bellissime forme del busto; il manto di un bel verde che il tempo ha alterato in azzurro, con orli a ricami d'oro; il manto del san Giuseppe di un giallo aranciato, sono note potenti di colore. Produce un vivissimo effetto l'ombra del braccio destro di Maria, che si proietta sul libro, miniato nell'iniziale e con lettere rosse e nere a righe, come negli antichi messali. La animata espressione della Vergine corrisponde a quella che ravviva le figure della prima maniera del Dosso, quali ad esempio l'ispirato *S. Giovanni in Patmos* della quadreria del principe Chigi in Roma. Per quella potenza, per il fuoco del colore, per la grandiosità delle immagini, il Dosso fu detto l'Ariosto della pittura: lode non eccessiva se si considerano i suoi santi cavalieri rivestiti d'armature d'acciaio scintillanti, le sue donne con panneggiamenti di broccati a fiorami e frangie d'oro, i suoi angioli con le chiome al vento, i suoi draghi fantastici, i suoi paesaggi inondati di luce.

Gli altri quadri della galleria attribuiti al Dosso non gli appartengono affatto. Il quadretto rappresentante *Cristo fra i dottori nel tempio* (n. 24) è di un imitatore del Mazzolino, il quale mostra talora un sentimento più giusto del colore di quello che ebbe il Mazzolino stesso, e talora ne esagera i difetti, dipingendo figure come illuminate da tizzoni ardenti e trasformando in mascheroni le figure con le aggrottate sopracciglia del maestro.

Del Mazzolino la galleria del Campidoglio mostra due quadretti: l'uno rappresenta il *Presepio*, ancora intatto (n. 101), l'altro *Cristo fra i dottori* (n. 101), alterato, guasto. Nel *Presepio* è raffigurata la Madonna in adorazione innanzi al divin Bambino, san Giuseppe a mani giunte e un pastore con un ginocchio a terra: dietro alle figure una capanna primitiva; e i Re Magi col seguito, nel fondo, che scendono per la china di un monte. Questo quadro non è però uno dei migliori del maestro, curioso maestro che usò rappresentare in quadri di dimensioni assai piccole principalmente i fatti del Nuovo Testamento: le sue figure senili hanno largo cranio, da cui escono talora ciocche di capelli, simili a fasci di fibrille, e talora folte chiome svolazzanti, ora corvine, ora con tinte verdi, generalmente rossiccie. I fanciulli hanno enormi coscie, forme muscolari enormi e il movimento del braccio a semicerchio, caratteristico de' seguaci del Francia e del Costa. I colori delle carni sono infocati, di rame negli uomini, mentre le teste muliebri sono tonde, color di cera, con occhi spesso socchiusi, occhi e guancie rosseggianti come per pianto. Gli occhi tondi, di gufo, come offesi da luce, nascosti sotto le sopracciglia; gli sguardi con espressione energica, ma divergenti dal centro dell'azione; le vesti spesso lumeggiate d'oro. Nel quadro del *Presepio* vedesi dietro alle figure una capanna e nel fondo un monte azzurro a picco come illuminato da luce di tramonto: ma più comunemente il Mazzolino usò chiudere le sue composizioni con un edificio a guisa di ricco portale, recante nel frontone scritte ebraiche e con bassorilievi a monocromato che ripetè costantemente in tutti i suoi quadri. Tale è all'incirca il modo usato dal maestro nel chiudere la sua composizione rappresentante *Gesù fra i dottori*, quadro identico, in ogni più piccolo particolare, all'altro di simile soggetto esistente nella galleria di Berlino, conservato a perfezione, mentre questo del Campidoglio ha perduto ogni precisione di contorni e la succosità del colore. Un altro quadro è attribuito nella galleria capitolina al Mazzolino, ed è lo *Sposalizio della Vergine* (n. 39): ma esso è certo di un imitatore, che usò rappresentare figure lunghe con teste piccole, con colori rossicci, non accesi vivamente come nel maestro.

Più di frequente ricorre nella galleria il nome del Garofolo, ma è di frequente nominato invano. Però in due quadri può studiarsi il suo stile, in uno della giovinezza e in un altro dell'età matura. Quello rappresenta la *Vergine che regge il Bambino su un parapetto:* dietro alle figure una parete verde, e a sinistra di chi guarda un paesaggio illuminato da luce crepuscolare e un monte d'un azzurro vivissimo che spicca sul chiarore del cielo (n. 44). Il quadro è attribuito a Gaudenzio

[1] Ivan Lermolieff, in « Zeitschrift für bildende Kunst » Leipzig. 1876.

Ferrari, ma non ha alcun carattere che dia valore all'attribuzione (Tav. III, 2). È un'opera probabile del primo tempo del Garofolo. Vedonsi traccie dell'influsso su lui esercitato dal Boccaccino di Cremona, nella testa tondeggiante della Vergine e negli occhi circolari; e alcune qualità dal Garofolo serbate anche in seguito, quali il disegno di fanciulli con la fronte enorme, il lumeggiare de' capelli con sprizzi di luce o tratteggini di un giallo dorato. Così nel paesaggio vedesi in embrione e con una sincerità primitiva quello adottato dal Garofolo in seguito, col monte azzurro conico nel lontano, le case illuminate di bianco ne' profili e i piani erbosi giallicci.



1. — SAN NICOLÒ DA BARI
dipinto di scuola ferrarese nella galleria del Campidoglio

Il senatore Morelli additò fra le opere primitive del Garofolo altri due quadri della galleria capitolina, e cioè il *S. Niccolò da Bari* (n. 87) e il *S. Sebastiano* (n. 92) che gli fa riscontro, entrambi frammenti di una stessa ancona d'altare, entrambi a torto ascritti a Giambellino. San Niccolò tiene un pastorale con la destra e il libro con le tre palle sovrapposte nella sinistra. Calza guanti camosciati ornati di ricami, con anelli gemmati. Un ricco piviale color rubino copre il bianco camice, ricade in lunghe pieghe a terra, ed è trattenuto da un fermaglio, ov'è rappresentato Cristo risorto come in ismalto. L'orlo del piviale è ornato di figure di santi in varii scompartimenti. Il paesaggio mostra una città a' piedi di un monte verdastro seghettato; le macchiette del fondo, lunghe, con turbanti bianchi, sembrano birilli di un bigliardo; gli alberi hanno foglie rade e grosse (Tav. nel testo, n. 1). Il san Sebastiano guarda con occhio supplichevole in alto: dietro alle carni rossiccie ricade un manto di un bel verde: il fondo ha case biancheggianti e monti verdastri. Non possiamo sottoscriverci all'opinione del senatore Morelli che ascrisse i due quadri alla prima maniera del Garofolo. Questo maestro in tutti i suoi quadri autentici, di data certa, meritò che il Vasari lo accusasse di affettazione. Sempre ripetè tipi similissimi, col suo abituale color cereo, cenericcio, livido nelle carni, con le capigliature bionde lumeggiate di giallo con una grazia convenzionale; sempre egli drappeggiò le sue figure, determinando larghi partiti di pieghe e pingendovi per entro finissime piegoline, arrotolando i manti e le tuniche intorno alle cinture de' suoi personaggi, facendo cadere dalle ginocchia

al basso le vesti pesanti e pianate. I suoi putti con teste tonde e ricciute, le sue donne tondeggianti con acconciatura all'antica, con occhi che guardano di sbieco, sono forme stereotipate nei quadri dell'artista; e così i paesaggi autunnali illuminati vivamente, chiusi da monti a picco, azzurrini nel lontano. I due quadri descritti dimostrano nella forte gamma di colore un maestro avente forte affinità coi Dossi, affinità che il Garofolo non ha dimostrato mai a quel modo.

Le notizie storiche sull'educazione del Garofolo sono molto inviluppate. Il Baruffaldi pubblicò una lettera del Boccaccino del 1499, datata da Cremona, in cui quel maestro si lamenta dello scolare, che un bel giorno, senza dir parola ad alcuno, ne lasciò lo studio per recarsi a Roma; ma in quell'anno il Boccaccino si trovava a Ferrara, e non poteva erudire a Cremona nell'arte il Garofolo, senza fare il miracolo del noto santo. Ercole I d'Este gli aveva pagato l'affitto d'una casa che egli tenne nel 1498-99; [1] nel 1499, di marzo, concorse insieme con Lorenzo Costa all'ornamento della cattedrale di Ferrara; [2] in quell'anno uccise la moglie adultera; [3] nell'ottobre e nel novembre dell'anno stesso ricevette dono di raso argentino e di raso nero veneziano dalla Corte Estense, [4] e nel gennaio del 1500 era ancora inscritto nella lista dei salariati ducali. [5] La lettera del Baruffaldi o fu quindi alterata nella data, o è un parto della fantasia del buon canonico, che spesso bevette grosso, o si compiacque a far bere grosso a' suoi lettori. Richiamiamo l'attenzione degli studiosi su questo fatto, perchè da esso furono tratte deduzioni sull'educazione artistica del Garofolo, che invece, a quanto sembra, si svolse più tardi. Le sue attinenze col Boccaccino le ebbe forse, anche secondo il Vasari, nel tempo in cui questi dipinse nel duomo di Cremona; ma le pitture della cattedrale cremonese furono eseguite parte nel 1506, parte nel 1515. Pitture di data certa del Garofolo non sono note prima di questa data, e una delle prime, l'ancona d'altare dipinta pel suo protettore, Girolamo Sacrati, esistente in una chiesuola della provincia di Reggio d'Emilia, sopra a Castellarano, è del 1517. In questa noi troviamo i caratteri del Garofolo, quali egli conservò nella sua lunga carriera. L'esistenza di quella pittura ci può anche fornire un dato di probabilità sul tempo in cui il Garofolo ebbe relazione, secondo racconta il Vasari, con Girolamo Sacrati a Roma. E che quella relazione si stringesse verso il 1517, si può anche inferire dal fatto che quel gentiluomo ferrarese fu agente in Roma del cardinal d'Este, Ippolito I, dal settembre del 1514 al giugno del 1516. Se a taluno facesse difficoltà l'accettare queste date, ricordando certe altre anteriori apposte ai dipinti del Garofolo, osserveremo che i quadri del Garofolo recano in gran parte iscrizioni apocrife, che possono trarre in errore, e che non conviene fidarsi gran fatto alle date inscritte nel basso dei dipinti: vi fu certamente chi si divertì a inventarle, come fu inventata la data della lettera del Baruffaldi. Del resto nei due quadri del Campidoglio nessuna traccia dell'influsso del Boccaccino; nessuna reminiscenza raffaellesca, quale egli dimostra talora nelle sue glorie d'angioli musicanti e anche in taluna delle sue figure allegoriche, come ad esempio nel *Trionfo di Bacco* a Dresda. In quelle due figure noi ci troviamo innanzi ad un maestro ferrarese, seguace dei Dossi, che sa trarre dalla sua tavolozza effetti sicuri, non all'Ortolano, a cui taluno potrebbe pensare, meno grasso di colore, più profondo nel modellare, diverso nel paese. Vero è che il senatore Morelli ritiene mitico quest'artista; e attribuisce al Garofolo, alla sua prima maniera, i quadri meravigliosi, profondi, attribuiti all'Ortolano, come sono ad esempio la *Pietà* della galleria Borghese e *S. Sebastiano ed altri santi* nella *National Gallery* di Londra. Ma quei quadri sono opera di un artista nel suo meriggio, padrone della tecnica, potente nella espressione; non di un pittore ne' suoi primordi. E del resto quando mai il Garofolo dimostrò le attinenze con la scuola veneziana, che nella *Pietà* della galleria Borghese si dimostrano ad evidenza? Se il Garofolo avesse eseguito quei quadri, e poi avesse preso a ripetere sempre gli stessi tipi convenzio-

[1] A. Venturi, *Relazioni artistiche tra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV* (« Arch. storico lombardo, » 1885).

[2] L. Napoleone Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*. Ferrara, Taddei, 1864. (Il Cittadella lesse però malamente il documento, e cioè *Bonfazino* invece di *Bochazino*).

[3] Campori, *I pittori degli Estensi* (« Atti della Dep. di Storia Patria di Modona »).

[4] Arch. di Stato in Modena. *Libro di scavezo del fontego*, 1499, a c. 11 v.

[5] Id. — *Zornale de Usita*, segnato + + + +. 1500, a c. 78 v.

nalmente, dovrebbe credersi ad una trasformazione radicale nel modo di vedere, di disegnare, di colorire del pittore. Mai in tutti i quadri certi del Garofolo sarebbe poi riapparsa la forza dell'età giovanile: qualche Dalila avrebbe dovuta toglierla all'artista. È avvenuto a certi pittori, nell'età matura, di perdere la robustezza primitiva, di lasciare quasi con apatia le loro opere affidate alle mani degli aiuti della bottega; ma di tanto in tanto il loro spirito si risveglia e ravviva e riscalda qualche pittorica creazione. Il Garofolo invece, e quando eseguì pale d'altare per le più magnifiche chiese di Ferrara, e quando lavorò per i suoi duchi, si sarebbe sempre attenuto allo stesso sistema, senza trovare mai un colpo di pennello come nei primi suoi tempi. Alla nobile compostezza delle sue figure egli avrebbe sacrificato la sua potenza d'osservazione, il carattere. Noi non possiamo crederlo. Tornando ai due quadri, al S. Niccolò e al S. Sebastiano, è probabile che essi sieno opera di un artista ferrarese non conosciuto bene sin qui, uno dei tanti artisti di cui si conoscono i nomi e non le opere. Chi sa dire ad esempio ove si manifesti Girolamo Grandi, che scrittori contemporanei della prima metà del Cinquecento, esaltano come uno dei più eccellenti pittori ferraresi?

Il secondo quadro, che abbiamo già citato come del Garofolo, proviene dalla collezione Pio ed è una *Sacra Famiglia* (n. 30), in cui si vede la Madonna col divin Figlio, san Giovannino con l'agnello fra le braccia e sant'Anna: a destra, san Giuseppe che addita un libro a san Gioacchino (Tav. II, 2). Notevole è il paesaggio luminoso, secondo le forme abituali del Garofolo: case, mura, castella in riva a un lago, ed altri edifici fra piante illuminate, su piani di un verde giallognolo: nel fondo montagne azzurre, di forma conica, e bianche nella parte in luce, che spiccano sul chiarore crepuscolare del cielo, sulle nubi a striscie colorate di rosso all'orizzonte. Il carattere del quadro ha molta somiglianza nella fattura con *la Sacra Famiglia* della *National Gallery* (n. 170), tanto che si può ritenere l'uno e l'altro quadro eseguiti in un tempo prossimo; ed è una delle opere più geniali, più accurate del Garofolo. A tergo della tavola, vedesi un'altra composizione, preparata per essere dipinta, la *Presentazione al tempio*. Sull'intonaco sono segnati contorni di alcune figure, alcune teste sono preparate di rosso, e alcuni drappeggiamenti mostrano già la tonalità che doveva predominare nel dipinto, il giallo dorato, e il verde-rame non ancora smorzato da velature.

Al Garofolo molti altri dipinti sono ascritti, ma la *Santa Lucia* (n. 67) è una torbida copia o una mala imitazione di un seguace del maestro, di colore grosso, di ombre nerastre, e con la caratteristica, che si rivela in altre opere di imitatori consimili, dell'indice grosso e lungo dirittamente steso. Così la *Madonna e santi* (n. 165) è imitazione eseguita assai tardi, stentata, di contorni angolosi; lo *Sposalizio di santa Caterina* (n. 60) è mal disegnato e dipinto, con paesaggio senza gli azzurri monti del Garofolo e le case biancheggianti, ma con case color pietra, su roccie pietrose. Il monocromato (n. 90) attribuito a Polidoro da Caravaggio e indicato come un architetto, rappresenta probabilmente *S. Tommaso*, e mostra i caratteri dell'arte del Garofolo, anche nelle pieghe diritte, minute e assai diverse dall'altro monocromato che gli fa riscontro, rappresentante *Meleagro*, figura tratta dall'antico (n. 76). La *Sacra Famiglia* (n. 56) è pure di un imitatore, stonato nel colorito, con azzurro che prende la vivezza eccessiva del cobalto, col bel rosso ciliegia del Garofolo tramutato in color tabacco, e con la caratteristica dell'indice appuntato: la *Coronazione di santa Caterina* (n. 54), è povera di colore; l'*Annunciazione* (n. 161) è fredda e vuota, con ornati di gemme negli abbigliamenti, usati in tempo posteriore al maestro; la *Madonna in gloria e santi nel piano* (n. 201), con iscrizioni in onore della Vergine dipinte nel quadro del secolo XVII. L'*Adorazione dei Magi* (n. 204) non è della mano del Garofolo, ma di un pittore avente con lui una stretta affinità. Basti osservare la testa della Madonna di contorni angolosi, il colorito caldo ma pesante, la lunghezza enorme delle figure, per essere persuasi che l'opera non appartiene al maestro. Notisi anche il disegno delle gambe, come di manichino, con la rotula del ginocchio fortemente accentuata. È probabile che il dipinto appartenga al Falzagalloni, che lavorò col Garofolo, e che si distingue per la grande lunghezza delle figure, ad esempio nella parte in cui cooperò col maestro nella cappella di S. Francesco a Ferrara. Di un seguace, meno forte di colore, è il *S. Sebastiano* (n. 92), biancastro, con capelli di stoppa, duro nei contorni delle figure, con paese freddo, senza luce. La *Vergine in gloria e due santi nel piano* (n. 164) è una delle migliori copie del quadro, di cui a Milano, a Reggio e altrove si veggono esempi. La *Madonna col Bambino e san Giovanni* (n. 166); il *Presepio* (n. 168), e il gran

quadro *Cristo e l'Adultera,* attribuito a Gaudenzio Ferrari, sono altre povere imitazioni di dipinti del Garofolo.

Di Ferraresi, del fiorente periodo del Rinascimento, la galleria non possiede che un *Ritratto di giovinetta,* assegnato a Giovanni Bellini, e che invece, verosimilmente, è opera di Ercole Grandi (n. 207). È volta di tre quarti verso sinistra, e guarda melanconicamente a destra. Ha i capelli rossicci coperti da una reticella, al collo una collana d'ingranate poliedriche, il corpetto rosso, le maniche trinciate, una mantellina scura. La gentile testina spicca su una parete verde, e a sinistra si apre la veduta di un paese, con alberi di una tinta rossastra nel dinanzi e una pianura azzurrina e monti azzurri (Tav. I, 2). L'attribuzione al Grandi, già giustamente suggerita da Crowe e Cavalcaselle, acquista verosimiglianza dalla considerazione del paesaggio azzurrino, della mano con le dita ravvivate di rosso, come ne' seguaci del Costa e del Francia; del volto allungato, con colori chiari, come di osso; della modellatura a piani semplici; della finezza dei particolari.

Dopo questi saggi della prima metà del Cinquecento, la galleria capitolina ci mette innanzi le opere di un pittore ferrarese della Decadenza, di Ippolito Scarsellino, che ancora tiene una certa vivezza anche di colorito. Quantunque fortemente oscurato, il quadretto rappresentante l'*Adorazione dei Re Magi* (n. 50) si dimostra eseguito con accuratezza, ed è piacevole per quei suoi sbattimenti di luce sui manti di rosso e giallo vividi. Probabilmente allo Scarsellino appartengono altri quadri della galleria, in cui si rivela ancora sotto all'influsso del Veronese e del Bassano. Forse la *Discesa dello Spirito Santo* (n. 197), dipinto attribuito a Paolo Veronese, e da nefandi restauri reso nerastro ferrigno; e i tre quadri attribuiti al Bassano (n. 115, 118, 222), di eguali dimensioni. Simile a questi, colorita nello stesso modo, è la *Fuga in Egitto* (n. 151), anche nel cartellino apposto al dipinto indicata per opera dello Scarsellino.

Di pittori dipendenti dalla scuola ferrarese, la galleria non contiene che due quadri, l'uno attribuito a Bartolomeo di S. Marco, l'altro a Francesco Francia. Quello non è Bartolomeo di S. Marco, e neppure un maestro che tenga con lui qualche comune tratto fisionomico: è Francesco Francia in persona, ma mascherato nel Seicento. Il quadro raffigura la *Presentazione al tempio* (n. 27), ed è certo opera di Francesco Francia, di cui vedesi il consueto tipo della sant'Anna, come ad esempio nel quadro della *Sacra Famiglia* della Galleria Nazionale di Londra, e particolari proprii delle sue figure: tali ad esempio le pieghe lunghe e parallele, le dita lunghe senza nodi, il colore rossiccio delle carni. I caratteri del Francia si scorgono particolarmente, benchè non senza alterazioni, nella testa di san Benedetto, nella posa di san Giovanni Evangelista, in alcune parti del corpo ignudo del san Sebastiano (Tav. III, 3). L'altro quadro attribuito a Francesco Francia, rappresenta la *Madonna in trono e santi* (n. 78); ma non è del Francia, bensì di un suo discepolo romagnolo; gli ornati policromi su fondo d'oro, che si veggono nei pilastrini a destra e a sinistra del trono, richiamano quelli che adornano i troni delle Madonne nei quadri del Cotignola. Le figure dei santi, con larghe bocche, a mo' di maschere sceniche, sono ben lontano dalle accurate forme di Francesco Francia (Tav. III, 4). Il quadro fu eseguito nell'anno 1513 per Alberico Malaspina, come si apprende dall'iscrizione dipinta sul quadro; e fu già attribuito al Perugino. Ma già il Platner notò in esso caratteri dell'arte di Francesco Francia; e Crowe e Cavalcaselle vi videro una commistione artistica del Cotignola e del Francia. Secondo questi scrittori, san Battista, san Paolo e san Pietro sono di mano differente dal resto, ma tali figure di santi, come le altre, sono mascheroni di uno stesso carattere. Il quadro fu certo dipinto da uno dei tanti discepoli del Francia: appartiene ad uno dei duecento venti discepoli, di cui il Malvasia trovò notizie ne' registri di note del Francia stesso.

La scuola veneta non è riccamente rappresentata nella collezione capitolina; e i quadri ascritti a Giovanni Bellini, a Tiziano, a Giorgione, al Veronese non sono in gran parte di questi autori. Il ritratto aggiudicato al Bellini (Tav. I, 4), come raffigurante il pittore stesso (n. 207), non ci sembra avere stretta somiglianza con la medaglia che Vittor Camelio gettò in onore del Nestore dei pittori veneziani, secondo parve a Crowe e Cavalcaselle, e tanto più che il Camelio rappresentò Giambellino volto di profilo e in età avanzata. Come ritratto di Giambellino, si vede riprodotto il dipinto nelle *Meraviglie* del Ridolfi, e recentemente nei *Médailleurs* di A. Heiss e nella biografia della raccolta del Dohme. Noi abbiamo dubbi sulla stabilita identificazione. Di Giambellino si conosce come ri-

tratto autentico quello piccolo in disegno posseduto dal duca d'Aumale, segnato dal nome di un suo discepolo *(Victor discipulus)* e con la data 1505; ma anche da questo il ritratto della galleria capitolina differenzia assai, e così dalla testa in profilo del cavaliere in veste rossa del gran quadro della galleria di Brera, avente, secondo il Morelli, col disegno del duca d'Aumale perfetta coincidenza. Dubitiamo anche che il ritratto sia della mano di Giambellino, benchè ne porti la firma IOANNES BELLINVS. P., tenuto conto che la maniera del dipinto non corrisponde a quella usata dall'artista nell'età giovanile in cui sarebbe rappresentato. Ha poco rilievo, poca forza di modellatura, il colorito debole, il fondo turchino con nuvolette, mentre il Bellini usò dipingerlo nero ai suoi ritratti. Le labbra sono come foglie di rosa, nella guisa in cui soleva dipingerle il Bissolo, scolaro del Bellini, a cui il quadro potrebbe essere verosimilmente attribuito.

A Giambellino è pure ascritto un altro ritratto visto quasi di faccia, con un tocco nero in capo, con le carni di un rosso acceso, che spicca su di un fondo turchino (n. 129); ma una mano che sporge di sotto al mantello presenta un cartellino col nome del pittore: *Zuane Marescalcho p.* (Tav. I, 1). Ed è infatti il ritratto di Giovanni Buonconsigli di Vicenza detto il Marescalco, seguace di Antonello da Messina e Giovanni Bellini, che lasciò opere pregiate a Vicenza, a Venezia, a Montagnana. Un altro ritratto (n. 136), indicato come effigie del Petrarca, e come opera di Giambellino, non è quello del cantore di Laura, ma probabilmente di Fiorentino (e fiorentino pare dal costume), vissuto nella seconda metà del secolo XV: è dipinto finamente a tempera, ed ha sofferto ritocchi specialmente nelle guancie (Tav. I, 3). Crowe e Cavalcaselle lo attribuirono più ragionevolmente a Gentile Bellini o alla sua scuola; come giustamente assegnarono alla maniera del Catena la *Santa Conversazione* (n. 98) dal cartellino indicata come opera della maniera del Bellini.

A Tiziano fu attribuito il *Battesimo di Cristo* (n. 124) il quale è con tutta probabilità quello così indicato dall'Anonimo Morelliano, sotto la data dell'anno 1531, come facente parte della collezione di Zuane Ram in Venezia: « La tavola di S. Zuane che battezza Cristo nel Giordano, che è nel fiume insino alle ginocchia, con el bel paese, ed esso M. Zuane Ram ritratto sino al cinto, e con la schena contro li spettatori fu de man de Tiziano.» Ed è certo una delle opere di questo maestro, del tempo in cui mostrò le sue attinenze con Giorgione, come anche si può rilevare dalla forma della testa di san Giovanni simile a quella del giovine pastore nel quadro delle *Tre Età* di Tiziano, riccamente adorna di ricci. Il colore, benchè pieno di freschezza e di intonazione vigorosa, fu da un nefando restauro guasto, spoglio delle sue fine velature. Crowe e Cavalcaselle attribuirono il quadro a Paris Bordone. « Se Tiziano, essi dicono, ebbe qualche cosa a fare in questa pittura, certo egli non fe' che ordinarne l'esecuzione ad un discepolo della sua bottega; e questi fu appunto Paris Bordone. » Riconoscono tuttavia nella fattura del Battista i modi proprii del Tiziano, ma nel resto non ritrovano la sua larghezza e grandiosità. La pittura, soggiungono, « è in sostanza una fresca e piacevole creazione del Bordone sotto forme tizianesche ». Di questo parere fu pure il Burckhardt nel *Cicerone;* ma tale opinione originò forse dalla coincidenza del tempo in cui fu dipinto il quadro e del tempo in cui Paris Bordone fu alla scuola di Tiziano. [1]

Un altro quadro ascritto a Girolamo da Carpi (n. 186) mostra forme tizianesche. Rappresenta la *Santa Conversazione,* la Vergine col Bambino, san Girolamo, san Paolo, san Giovanni e una santa in un paese. Il Burckhardt accenna a questo quadro, come a dipinto che manifesta caratteri ferraresi e veneziani ad un tempo; ma a noi sembra schiettamente veneziano, come lo dimostrano in special modo i tipi della Vergine e del divin Bambino. Questi anzi ricordano in qualche modo la *Madonna del Belvedere* dei primi tempi del Tiziano. In tutto il quadro traluce il fare di Tiziano, nelle sue forme ancora bellinesche, ancora timide; ma mascherato da ritocchi assai tardi eseguiti. Probabilmente questo fu il quadro che il Malvasia indica come *Madonna con santi* abbozzata da Tiziano e finita da Guido, e come esistente nella collezione Sacchetti. A Tiziano, e non ad altri è invece assegnato il quadro rappresentante *Cristo e l'Adultera* (n. 180); ma è opera di Palma il Vecchio, della sua prima maniera, alquanto scolorita, come già riconobbe il senatore Morelli, il quale anche suppose che l'opera stessa fosse da identificarsi con quella indicata, sotto la

[1] FRIZZONI, *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata* da D. Jacopo Morelli. Bologna, Zanichelli, 1884.

1. PALMA IL VECCHIO, L' ADULTERA



2. GAROFOLO, SACRA FAMIGLIA



3. RUBENS, ROMOLO E REMO



4. SAVOLDO, SANTA MARGHERITA(?)

data 1512, dall'Anonimo Morelliano, come esistente in casa di M. Francesco Zio in Venezia, con queste parole: « La testa di Cristo che assolve l'Adultera fu di mano di Iacomo Palma ». Quantunque l'identificazione non sia sicura, perchè la figura severa e meditabonda del Cristo non è in atto di assolvere, e il quadro si dimostra incompiuto, pure non cade dubbio che il dipinto appartenga al Palma Vecchio. Basti osservare la bella Adultera, con biondi capelli, sparsi sugli omeri (Tav. II, 1), e con gli occhi chini, per riconoscere, nella loro forma prima, le donne con ricche forme e di un vivo incarnato con lunghe chiome di un biondo dorato, che il pittore tradusse nella famosa *Santa Barbara* di Venezia, nelle *Tre Sorelle* di Dresda, nella *Bella di Tiziano* del palazzo Sciarra a Roma.[1]

La galleria non possiede alcun quadro di Giorgione, nonostante che questo nome appaia con lettere maiuscole ne' cartellini. Abbiamo già detto che al Dosso appartiene uno dei quadri che gli sono attribuiti; e a Lorenzo Lotto si deve attribuire il ritratto designato come quello d'un monaco (n. 74). Il berretto nero, tutto il costume e l'atto di preparare l'archibugio lo dimostrano invece per quello di un gentiluomo, rappresentato da cacciatore. Si china su di un tavolo, su cui tiene un archibugio e le palle per caricarlo, e guarda alla mira. Al fianco, sospesa a una catenella, tiene una guaina con coltelli da caccia. Il colore biancastro, proprio del Lotto, e le dita rettangolari e schiacciate caratteristiche del maestro, le ombre olivigne, assicurano che il quadro gli appartiene; ma è del suo periodo avanzato, e manca dell'antica forza del pittore, quando al contatto di Giorgione il suo colore crebbe di forza, la sua fantasia di eccitabilità. E di Giorgione pure non è il ritratto muliebre (n. 69), già da Crowe e Cavalcaselle detto della maniera del Savoldo a rappresentante *Santa Margherita*. È guasto da ritocchi e oscurato; ma ancora lascia riconoscere il Savoldo, che il Vasari disse capriccioso pittore, ma maestro nel rappresentare effetti di notte e di fuochi. In un loggiato sta una dama seduta, con un libriccino nella sinistra, guardando come in atto di meditare sulla lettura fatta. Ha capelli rossicci, carni di un rosso vivo, la veste verde, a buffi sulle spalle, maniche di broccato: è scollata, e il petto traluce sotto la mussola a ricamo che lo ricopre. Dal loggiato si vede nel lontano la campagna e un bel cielo azzurro sparso di nubi. A sinistra della dama sta, tenuta da lei per mezzo di una catena, una testa di drago, la quale fece a Crowe e Cavalcaselle ritenere che la dama rappresentata fosse santa Margherita (Tav. II, 4). Ma per i tratti fisionomici della testa, l'abbigliamento della figura, e la mancanza d'ogni carattere iconografico della santa siamo indotti a credere di essere innanzi a un vero e proprio ritratto. Forse la testa di drago fu la divisa della dama. Aggiungeremo anche che la figura ricorda in qualche modo Eleonora d'Urbino. Un terzo ritratto attribuito a Giorgione (n. 82) è una cosa veneziana del Cinquecento avanzato, assai povera, come si vede nel disegno delle mani con dita disgiunte e stecchite.

A Paolo Veronese sono assegnati diversi quadri, parte abbozzi di quadri, come l'*Ascensione* (n. 195), la *Speranza* (n. 149), la *Pace* (n. 148); parte opera de' suoi eredi. Tale è la *Sant'Anna*, la *Vergine ed Angioli* (n. 223), sotto un tempietto circolare, sostenuto da colonne corinzie e dietro a cui si vedono cedri: opera probabile di Carletto Caliari, meno vigoroso, ma imitatore del padre; tale è il *Ratto d'Europa* (n. 224), ripetizione con varianti fatta dalla bottega di Paolo del capolavoro del maestro, che si vede a Venezia, e che egli eseguì per il gentiluomo Iacopo Contarini, suo mecenate; tale infine una rossastra *Maddalena* (n. 154).

La peccatrice è rappresentata più fantasticamente da Domenico Robusti, figlio del celebre Jacopo (n. 26). La luce penetra di tra la nebbia a raggi nella grotta, e illumina la Maddalena, che ha l'aspetto disordinato di selvaggia, e i suoi occhi spalancati e tristi; si riflette sulla sua chioma rossastra scarmigliata, sul vestito contesto di vermene, sul teschio, sul giaciglio di paglia posto su rami d'albero, nell'acqua di una scodella sboccata. La Maddalena stringe le mani in atto di fervida preghiera; e dietro a lei mostrasi l'azzurro della notte e il crescente lunare. Il quadro è segnato OPVS. DOMINICI. TINTORETTI. È notevole in esso la carnosa modellatura delle braccia, del braccio destro particolarmente, quantunque abbia subito restauri. Appartiene al periodo migliore del maestro, e forse esso fu il quadro dipinto pel duca Vincenzo Gonzaga, e di cui

[1] Non facciamo parola di un debole ritratto, attribuito a Tiziano, esposto in una delle piccole stanze della galleria, perchè l'attribuzione non ha fondamento di sorta.

parla il Ridolfi così: « per lo medesimo Duca fece una Maddalena involta in una stora, che pure va in istampa ». Dello stesso pittore la galleria tiene altri tre quadri rappresentanti il *Battesimo* (n. 108), la *Coronazione di spine* (n. 176) e la *Flagellazione di Gesù Cristo* (n. 114); nel



MADONNA DI LORENZO DA CREDI

(Galleria del Campidoglio)

primo di essi sono notevoli i gruppi delle madri coi pargoli alla riva del Giordano, gruppi gentili, abbozzati rapidamente, con vivezza.

Tra le pitture veneziane faremo ancora un ricordo di diversi quadri di Giacomo Bassano: la *Fucina di Vulcano* rappresentata come la bottega di un calderaio (n. 94), l'*Adorazione dei Re Magi* (n. 46), l'*Apparizione dell'angelo ai pastori* (n. 68): ma questi quadri, situati in alto e polverosi, non si possono fare oggetto di studio.

Le altre scuole italiane sono men che magramente rappresentate nella collezione. Di lombardo vi è una *Madonna col bambino* (senza numero), che con la destra le stringe il pollice e con la sinistra ricerca la poppa nel seno della madre, la quale si china in atto di materno amore sulla testa del parvolo. È una soave rappresentazione, che ricorda la scuola di Gaudenzio Ferrari; ma per l'altezza in cui trovasi il quadro e per la cattiva luce in cui è esposto non possiamo giudicare con sicurezza a quale de' suoi seguaci appartenga il dipinto. Il suo colorito freddo, sbiancato, a quanto sembra, lascia dubitosi nell'ascriverlo a questo o a quell'autore; ma da Gaudenzio deriva la delicatezza della trovata pittorica, la tipica forma della testa della Vergine. Di fiorentino vi è una *Madonna col bambino e due angioli adoranti* (n. 127), tondo assegnato a Lorenzo da Credi e che appartiene difatti alla sua ultima maniera (Tav. nel testo, 2). I due angioli adoranti sono imitati da altri del maestro, quali ad esempio si veggono nell'Accademia di Belle Arti di Firenze, nell'atto di congiunger le palme e di fissare intensamente gli occhi con pupille chiare e orbite azzurrine. Anche nel colore rossiccio delle carni si rivela l'arte di Lorenzo, di cui non ha l'antica robustezza e il rigonfio della modellatura. Il tondo è ritocco in varie parti nel corpo del Bambino, nel collo della Vergine, nei capelli e nelle mani degli angioli. Fu già attribuito stranamente al Perugino, ma ciò non deve recar sorpresa, poi che alla scuola fiorentina del secolo XVI è ancora assegnato un *Ecce-Homo* (n. 6), copia del noto quadro del Correggio, già nel palazzo Colonna a Roma, ora nella Galleria Nazionale di Londra; e poi che al Botticelli si ascrive una *Madonna e santi* (n. 52) di un seguace materiale e debole del Ghirlandaio, opera dozzinale, forse di un frescante fiorentino che visse a Roma, come potrebbe supporre chi osserva nel fondo raffigurati gli avanzi della basilica di Costantino, il resto della cella del tempio di Venere, il tempio della Sibilla di Tivoli, e un campanile medioevale simile a quelli che si trovano a Roma e nei dintorni.

Quel quadro venne comprato dal Camarlengato nel 1826, e non fu buon acquisto, come nol fu l'altro fatto due anni prima per ducati 350 ad Ascoli Piceno. Vogliamo accennare al quadro di Cola della Matrice, già nella sagrestia dei Domenicani di quella città; quadro che può attirare per certe qualità che il pittore aveva preso a prestito da simili composizioni del tempo, ma assai povero nella forma. Rappresenta la *Morte di Maria* (n. 196-199): la Vergine è stesa sul cataletto, coperta di un manto azzurro sparso di stelle, con le mani conserte al petto. San Pietro chino sur un libro legge la prece dei defunti; gli altri apostoli e san Tommaso e santa Caterina circondano il feretro. Dietro alle teste del gruppo si alza un muricciolo, e dietro a questo, appaiono monti di un azzurro intenso che scendono a far conca nel mezzo. Nell'alto, l'Assunzione della Vergine e Angioli. In questo quadro Cola della Matrice si manifesta come un maestro rozzo, impotente ad aggiungere qualcosa ai motivi già determinati dall'arte nelle rappresentazioni sacre, a convertire questi in proprii. Ha dei quattrocentisti l'ingenuità, ma ingenuità che cade nel grottesco: quegli angioli, marionette tirate su per l'aria; e quelle figure di stucco, pesanti, ancora contornate di carbone, del gruppo principale del dipinto (come se dovessero esser dipinte su un muro) mostrano l'artista d'ordine inferiore, che fa vani sforzi per imitare i pittori umbri, e anche assai in ritardo al confronto de' contemporanei, se si tien conto che l'opera sua più antica fu del 1515.

L'umbra scuola non è bene rappresentata dagli affreschi attribuiti allo Spagna rappresentanti *Apollo e le nove Muse* (n. 1 a 10). Apollo Musagete è in atto di suonare il violino, e nel fondo della figura vedesi il Pegaso alato, e di nuovo, più innanzi nel piano, Pegaso che salta sulla Gorgone, il cui capo alato e anguicrinito sta ai piedi di Perseo. Le Muse sono in parte distinte da un verso, che ne indica il nome, tratto dagli epigrammi di Ausonio. Urania ha nel lontano la veduta di Firenze, allusiva alla preminenza di questa città nell'astronomia. Provengono questi affreschi dalla villa Magliana presso Roma, e sono opere fra le più materiali e vuote del maestro, di un carattere tutto decorativo, probabilmente dipinte dagli aiuti suoi: le teste sono tutte identiche, tonde, co' pomelli rossi delle guancie, le carni biancastre, i capelli biondicci. Si ritengono eseguite nel 1511 per la magnifica villa già abbellita da Innocenzo VIII, ove villeggiò Giulio II e tenne concistoro Leone X. Chi sa quali motteggi avrà detto questo papa, nel passare innanzi a quelle Muse coi cartellini, a quell'Apollo aggranchito, se il suo pensiero ricorreva alle Muse di Raffaello delle Stanze Vati-

cane! Migliori sono due altri frammenti di affreschi, con santi entro scompartimenti (senza numero) modellati con maggiore cura; ma non si può a meno di essere sorpresi che nella galleria capitolina non sia rappresentata a dovere la pittura umbra che predominò a Roma nel Rinascimento.

La galleria invece, triste conforto!, ci mette innanzi dovizia di tele del Seicento, che ancora purtroppo attraggono principalmente l'attenzione dei visitatori. Ma più delle tele italiane di quel secolo, la galleria capitolina può vantare i suoi quadri di Rubens, di Van Dyck, di Velasquez. Rubens rappresentò in un quadro *Faustolo che ritrova Romolo e Remo* (n. 89) appiè d'un fico, su d'una riva fra erbe palustri e conchiglie. La lupa allatta uno de' bambini, mentre l'altro apre le braccia aspettando una gazza che vola verso di lui con ciliegie nel becco. Dietro alla lupa, il Tevere, figura di vecchio barbato, tratto da antica deità fluviale, e una ninfa, che spicca su fondo di canne. Dall'alto dell'albero, sotto cui sta la lupa co' gemelli, due gazze sopra un ramo si danno di becco; e dietro all'albero, Faustolo s'avanza, appoggiato con la destra al bastone, e con la sinistra aperta in atto di sorpresa (Tav. II, 3). Vuolsi che il quadro sia stato dipinto dal Rubens, nel periodo in cui stette in Italia (1600-1608), e certo nella figura del Tevere mostra una reminiscenza de' suoi studii dell'antico. Dobbiamo notare però che gli storici contemporanei non fanno menzione di questa pittura fra le altre eseguite dal Rubens, nel tempo in cui visse a Roma, ove dipinse nella chiesa di Santa Maria Nuova in Vallicella. Un abbozzo del quadro, secondo le indicazioni di Van Hasselt, si trovava nel 1829 nella collezione Danoot a Bruxelles e un altro nella collezione Pasquier a Rouen [1]. Un altro quadro del Rubens conservato nel Campidoglio è la *Visione di san Francesco* (n. 84), dipinto, secondo il Burckhardt, nel 1612-14, e proveniente da Anversa.

Van Dyck seduce coi ritratti eseguiti in una stessa tela dei poeti Tommaso Killigrew e Tommaso Carew (n. 106): questo seduto di traverso su un seggiolone, con il braccio sinistro penzoloni dietro allo schienale, con la destra sul fianco. È vestito di nero, e porta un collaretto di pizzo. Ha la testa inclinata, e guarda innanzi a sè. Il poeta vivace, che scrisse sonetti, poesie amorose e poemetti per musica, ci appare nella sua eleganza, con gli occhi scrutatori; e il suo collega, Tommaso Killigrew, pure ciambellano di re Carlo I, noto pe' suoi motti pronti, spiritosi, audaci, più che pe' suoi lavori teatrali, ci appare alla destra di Carew, con abito di raso e un mantello buttato sulle spalle, di aspetto men nobile ma gioviale. Altro ritratto dei due poeti vedesi nella collezione Windsor, ma in esso sono diversamente disposti. Questo quadro è come un frammento della grand'opera di Van Dyck in Inghilterra, pervenuto fra noi; una delle tele in cui riflesse la corte di White-Hall, principi, gentiluomini, dame nella loro magnificenza. Al Van Dyck è pure attribuita un'altra tela ove sono raffigurate due persone (n. 100), l'una seduta e l'altra in piedi appresso. È probabilmente imitato da altro di Van Dyck, ma il fare arrotondato e grasso ci richiama alla mente quello di Tiberio Tinelli, pittore veneziano, di cui si vede ad esempio nella galleria Pitti a Firenze un ritratto simile di fattura a questo. Tiberio Tinelli fece molti ritratti di prelati, di dogi, di procuratori di S. Marco, di *avogadori*, di nobili, di dame veneziane; e lasciò anche opere sue a Roma. Pietro da Cortona, vedendo un ritratto di quel pittore, esclamò che vi aveva messo dentro l'anima della persona effigiata e la sua propria; e il Ridolfi, ricordando molti ritratti di lui, scrive che essi furono « il suo proprio alimento. » Tuttavia egli non è degno certo di portare il nome del nobile, delicato, elegante Van Dyck.

Il ritratto del Velasquez (n. 80) fatto in un soffio, coi contorni che sfumano nell'aria, vivente nell'atmosfera, rappresenta il pittore stesso sui trent'anni, nel tempo in cui visitò l'Italia, per la prima volta, seguendo i consigli di Rubens a Roma, ove si trattenne, stette alla villa Medici, che era ancora abbellita da una numerosa collezione di statue antiche, le quali egli ritrasse in due studii di paese oggi al museo del Prado in Madrid; ma abbandonò quel luogo, a causa delle febbri che si impadronirono di lui. Dipinse in quel torno di tempo il proprio ritratto che inviò al pittore Francesco Pacheco, suo suocero, già suo maestro. E il Pacheco ricorda per due volte quel ritratto come dipinto in Roma circa il 1630 e nella maniera del grande Tiziano. Il quadro

[1] Van Hasselt, *Histoire de P. P. Rubens suivie du Catalogue général de ses tableaux*. Bruxelles, 1880.



1. DOSSO DOSSI, SACRA FAMIGLIA



2. GAROFOLO, LA VERGINE COL BAMBINO



3. FRANCESCO FRANCIA, LA PRESENTAZIONE AL TEMPIO



4. SCUOLA DEL FRANCIA, MADONNA COL BAMBINO E SANTI

è perduto; e tutti i ritratti del maestro lo mostrano in età avanzata. Che questo del Campidoglio, riconosciuto da Otto Mündler per opera del Velasquez, sia il perduto ritratto, non si può affermare con sicurezza; più probabilmente, come il Justi opina, fu l'abbozzo originale da cui il maestro cavò il ritratto donato allo suocero suo. Lo stile, così osserva il Justi, [1] corrisponde con quello usato dal Velasquez ne' suoi trent'anni, e la identità del ritratto si può determinare col confronto di quello autentico di lui nel quadro del museo di Madrid, conosciuto sotto il titolo di *Las Meninas*, quantunque in questo abbia aspetto più senile: la fronte, il naso e il labbro superiore coincidono esattamente, ed anche la posa è del tutto somigliante. A noi sembra probabile che il ritratto provenga alla galleria capitolina dalla famiglia Sacchetti, essendo noto che il Velasquez ebbe relazione col cardinal Giulio Sacchetti, da cui ricevette le migliori accoglienze quando da Venezia si recò a Ferrara.

Resta a dire dei quadri italiani del Seicento, e fra essi primo annoveriamo uno del Caravaggio, della sua prima e più piacevole maniera, rappresentante la *Zingara che dà la ventura* (n. 28) Il quadro è in cattiva luce, ma meriterebbe d'esser posto in evidenza, perchè è uno dei migliori quadri del capo della scuola naturalista che si contrappose al manierismo degli eclettici Carracci. Esso è certo quello stesso descritto dal Bellori, raccontando che Michelangelo da Caravaggio a chi mostravagli le statue più famose di Fidia e Glicone, acciocchè le studiasse, « non diede altra risposta se non che distese la mano verso una moltitudine d'uomini, accennando che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri. E per dare autorità alle sue parole, chiamò una Zingara, che passava a caso per istrada, e condottala all'albergo la ritrasse in atto di predire l'avventure, come sogliono quelle donne di razza egiziana: fecevi un giovine, il quale posa la mano col guanto su la spada, e porge l'altra scoperta a costei, che la tiene e la riguarda, e in queste due mezze figure tradusse Michele sì puramente il vero che venne a confermare i suoi detti ». Fra le cose di seguaci o di pittori che subirono l' influsso del Caravaggio, la galleria ha un *Cristo fra i dottori* di Valentin (n. 19), in cui i dottori sono figure di popolani volgari; e la *Santa Petronilla* del tenebroso Guercino (n. 143), ove però si dimostra come in un termine medio fra i Carracci e il Caravaggio. La pittura fu eseguita per la basilica vaticana d'ordine di Gregorio XV: è di una gran forza di rilievo, di una modellatura scultoria, ma pesante, greve. Le due figure colossali che sotterrano la santa stanno nel dinanzi del quadro, ed uno ha le gambe spalancate in modo poco piacevole. L'impressione che fa la morta vestita di bianco e coronata di fiori è disturbata dalle due manacce che escono di sotterra a sostenerne il capo. Tuttavia la grande robustezza del pittore, quel « tuono terribile del colorito » (parole del Calvi), che ancora si rivede nel *S. Matteo Evangelista* (n. 168), non si riscontra più nella *Cleopatra ginocchioni innanzi ad Ottavio* (n. 117) dipinta pel cardinale Giulio Sacchetti. Il Guercino per seguire l'arte di Guido perdette la sua vigoria; e le sue donne giallognole, floscie, maremmane, non attraggono più. Ma negli ultimi suoi tempi abbandonò anche le sue tele agli scolari, specialmente ai Gennari, insipidi e deboli suoi imitatori, che misero mano anche con tutta probabilità alle tele della galleria attribuite al Guercino, al *S. Giovanni* (n. 13), alla *Sibilla Persica* (n. 34).

I Carracci hanno diversi quadri nella collezione, non tali però da essere contrapposti agli altri sopra descritti. Di Annibale vi son diversi frammenti di affreschi rappresentanti *la favola di Psiche*, che dimostrano lo studio da lui fatto delle pitture della Farnesina (n. 1-5); di Ludovico un piccolo quadretto, una delle cose più graziose del maestro, rappresentante la *Vergine col Bambino* (n. 35), ispirata alla grazia e al colore del Correggio. È una scenetta affettuosa questa del bambino che circonda con le braccia le spalle della madre, la quale lo stringe a sè. Il cielo è azzurro con vivo chiarore nel fondo, il paesaggio è pieno di freschezza.

Fra i quadri degli imitatori de' Carracci notiamo la *Nascita della Vergine* (n. 142) di Francesco Albani, una delle prime sue opere, fatta in concorrenza con Guido Reni a Bologna per l'Oratorio di S. Maria del Piombo, e dove già si manifesta il pittore arcade, il pittore

[1] C. JUSTI, *Diego Velasquez und sein Jahrhundert*. Bonn, 1888.

degli amorini, dei prati fioriti e delle collinette apriche. Di Guido Reni può notarsi un abbozzo biaccoso rappresentante l'*Anima beata* (n. 2) in figura di *Orante*, che apre le braccia verso l'alto, da cui scende un'onda di luce bianca su di essa.

Più ricca è la collezione de' quadri di Pietro Berrettini da Cortona, famigliare della casa Sacchetti. Vi è il suo *Trionfo di Bacco* (n. 7), notevole per l'effetto di paese, col cielo coperto da nubi, mentre di lontano s'avanza plumbea la pioggia che cade formando raggio, come se illuminata dietro dal sole. Vi è pure il suo *ritratto d'Urbano VIII* (n. 40), eseguito con la furia del frescante, grossolano e senza carattere. E così vi sono i quadri, il *Ratto delle Sabine* (n. 47), tema prediletto dell'artista, da lui svolto in altri due quadri, l'uno a Vienna nella galleria Lichtenstein e nella galleria Marlborough a Blenheim; e così *Polissena che si offre in sacrificio al sepolcro di Achille* (n. 58), detto dal Bellori « di maniera molto gagliarda e bene impostata, » e la *Disfatta di Dario* (n. 190), imitato da Le Brun nel dipingere la battaglia di Arbela.

Questi quadri, provenienti in gran parte dalla collezione Sacchetti, sono saggi dell'arte dominante nel tempo in cui questa collezione si compose, e attestano del contrasto dei caravaggeschi coi seguaci dei Carracci e del predominio di Pietro da Cortona al tempo di Urbano VIII. Ma di quest'arte, di cui la galleria capitolina possiede altri saggi, abbiamo già detto a sufficienza, forse troppo. I frutti molto maturi spiacciono talora più degli acerbi.

Adolfo Venturi

1



2



3



4



APOSTOLI DI MINO DA FIESOLE NEL CIBORIO DI SISTO IV
(nelle Grotte Vaticane)

Roma Fototipia Danesi

LE OPERE DI MINO DA FIESOLE
IN ROMA



SE DONATELLO non soggiornò in Roma che poco tempo, non vi lasciò che poche opere e di mediocre importanza, non esercitò influenza sull'arte del paese, il contrario è di Mino da Fiesole, del quale si può affermare sicuramente che Roma fu il campo principale della sua attività artistica. Mentre però le opere da lui eseguite in Toscana sono conservate studiosamente e ammirate, di queste di Roma non se n'ha quasi notizia, come se fossero in Cina, e se n'è fatto uno strazio da non credersi, tantochè bisogna ora ricercarne a fatica le memorie e i frammenti. Delle maggiori, non ce n'è una che non sia stata smembrata, e in parte dispersa. Del resto tutta l'arte del Quattrocento non ha in Roma nè storia nè tradizioni, e le Guide e gli eruditi non si danno pensiero che dell'antichità e dell'arte moderna, a cominciare da Raffaello e Michelangelo. È un fatto strano: mentre, per esempio, de' monumenti sepolcrali del Quattrocento in Toscana quasi ciascuno ha la sua storia e i suoi documenti, di quei di Roma numerosissimi, ed eseguiti in parte dagli stessi autori, non si sa nulla; e può dirsi anzi che, fino a poco tempo fa, nessuno si fosse accorto della loro esistenza. Il Vasari ignora affatto quanto riguarda l'arte del Quattrocento in Roma; e quel che ne dice è peggio che inutile, perchè un tessuto di favolette senza fondamento, che hanno tratto in inganno gli storici e i critici. Egli si è probabilmente fidato d'un qualche corrispondente romano, dal quale deve aver ricevuto le leggende di Paolo Romano, di Mino del Regno e di Baccio Pontelli che si trovano riunite in un sol corpo. Scrittori su cui fondarsi non c'erano, e la tradizione, quantunque d'età poco distante, era già rotta e dispersa. È cosa del resto che si spiega facilmente. In Firenze come in altre città, la tradizione delle opere d'arte era principalmente conservata dalle famiglie dei committenti e da quelle degli artisti; ma a Roma non esistevano nè le une nè le altre. Non degli artisti, perchè quasi tutti eran venuti di fuori; non dei committenti, perchè cardinali e prelati, che non lasciavano famiglia: venivano a Roma, brillavano, si spegnevano, come fuochi di bengala. A ciò si aggiunga che a Firenze il periodo delle grandi costruzioni, delle grandi opere d'arte è anteriore al Cinquecento, a Roma è posteriore. Il Cinque e il Seicento colle loro opere colossali vi hanno soffocato, sperso, distrutto l'età precedente, verso la quale non hanno altri sentimenti che di compassione e di sprezzo. Bramante, il distruttore vandalico, apre l'età nuova. Così è che, mentre quasi tutti i principali artisti italiani del Quattrocento abbellirono Roma delle loro opere, pochissimo è quello che ci resta, e quel poco non è parso degno dell'attenzione de' nostri eruditi, e spesso neppure d'una indicazione nelle nostre Guide.

Due tedeschi di recente sono entrati nel buio della scultura di quel secolo in Roma, facendo un po' di luce su qualche punto. Augusto Schmarsow ha sviluppato dalla confusione de' vari scultori contemporanei di nome Andrea, la figura di Andrea Bregno o Andrea da Milano, [1] uno de' più operosi artisti che sulla fine del Quattrocento lavorassero in Roma agli altari e alle sepolture, e che dal Vasari non è neppure nominato. Qualche nuovo documento e qualche opera sconosciuta che pubblicherò in questo *Archivio* farà meglio conoscere il valente scultore lombardo.

Nello stesso anno il signor Hugo von Tschudi pubblicava un importante studio su d'un altro scultore ignoto, Giovanni Dalmata [2]; ma quello scritto era parte di studi più ampi e coscenziosi fatti sulla scultura del Quattrocento in Roma. In esso egli prometteva anche un lavoro sulle opere di Mino da Fiesole; ma sono corsi oramai sette anni, e l'egregio autore, voltosi ad altri studi, pare abbia dimenticato la sua promessa. Io porrò intanto sotto gli occhi de' lettori le opere di Mino, gran parte delle quali non conosciute per nessuna riproduzione, e appena vedute da pochi alla sfuggita e a lume di candela, sceverando quelle che realmente gli appartengono dalle altre attribuitegli senza fondamento; ricostruirò i monumenti dai quali parecchie di esse furono staccate, e procurerò di ricomporne, per quanto è possibile, la cronologia. Roma, ripeto, fu il campo principale della sua attività; e le numerose sue opere di vario genere, e le sue grandiose composizioni, delle quali non è traccia fuori di Roma, varranno a completare la conoscenza dell'artista fiesolano, colle sue grandi qualità e le sue imperfezioni infantili.

1454. **Busto di Nicola Strozzi.**

In ordine cronologico dovremmo incominciare dal busto di Nicola Strozzi che si conserva nel Museo di Berlino. In esso è incisa questa iscrizione: NICOLAVS. DE. STROZIS. IN VRBE. a MCCCCLIIII. — OPVS NINI — Questa sarebbe la prima opera scolpita da Mino in Roma, anzi la prima delle sue opere di cui si conosca la data; poichè sino ad ora la sua vita artistica incominciava col busto di Rinaldo della Luna del 1461. Ma rimane a spiegare come nell'iscrizione si legga NINI e non MINI [3]; oltredichè una certa difficoltà nasce ancora dalla data. Che Mino a 23 anni fosse già scultore maturo, quale si dimostra nel busto, e che fosse a Roma, son cose certamente possibili, quantunque in assoluta opposizione con ciò che di lui sappiamo dal Vasari, ma così nuove da richiedere una prova sicura. A decidere la questione non c'è altra via che l'esame dell'opera stessa; la quale secondo l'autorevole giudizio del Bode, presenta spiccati i caratteri dell'arte di Mino. Senza dubbio anche in un ritratto si può studiare e ricercare la mano dell'autore; ma gli elementi di giudizio sono meno numerosi ed evidenti che in un'opera d'invenzione, dov'egli si rivela nella scelta del tipo e delle forme del corpo, nell'atteggiamento e nei partiti delle pieghe. E quanto a quest'ultime, mi par di vedere nel busto dello Strozzi una rotondità e morbidezza non corrispondente alla piega tagliente e angolosa dei lavori giovanili di Mino. Del resto lo stesso Bode nota in questo busto «una grandezza nel cogliere il carattere, e una larghezza nella trattazione, che Mino non ha raggiunto in nessun'altra sua opera» [4]: le quali parole dell'illustre critico non possono che aumentare i dubbi già gravi. Ma io intendo qui trattare delle opere esistenti in Roma; e però ho accennato alla questione di questo busto, del quale non conosco che imperfette fotografie, solo perchè quando fosse provato che l'opera appartenga a Mino, converrebbe per conseguenza ammettere ch'egli fosse a Roma nel 1454; e forse alcuna delle sue opere di cui manca ogni argomento per stabilire la data, potrebbe appartenere a questo primo periodo. Qualche anno appresso, cioè nel 1461, egli era certamente a Firenze.

[1] *Meister Andrea.* Nel «Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen». Berlin, 1883, vol. IV, p. 18.

[2] *Giovanni Dalmata.* Ivi, p. 169.

[3] Supporre un errore proprio nel nome, è un po' difficile. Quel *Nini* parrebbe indicare un Giovanni; e Benedetto da Majano, che lavorò per gli Strozzi, ebbe un fratello scultore di nome Giovanni, del quale sappiamo solo che lavorò coi fratelli Benedetto e Giuliano in un tabernacolo presso Prato. È troppo poco per fondarvi sopra un'ipotesi, ma la getto là per quel che vale.

[4] *Italienische Bildhauer der Renaissance.* Berlin, 1887, p. 232.

1463. Il pulpito per la benedizione, di Pio II, e il ciborio di Sisto IV — Paolo Romano e Mino del Regno — Isaia da Pisa — Il frontone sulla porta di san Giacomo degli Spagnoli.

Fra i numerosi pagamenti di lavori fatti pel pulpito della Benedizione in San Pietro, sotto Pio II, c'è il seguente in data 5 luglio 1463.

« *Honorabilibus viris magistris Pagno et Mino scultoribus de Florentia flor. auri d. c.* (de camera) *50 pro eorum salario et mercede laborerii per eos facti pro pulpito quod noviter fabricatur in dicta basilica, super quo s.mus dominus noster papa dabit benedictionem* ». [1]

Il Courajod che lo pubblicò per primo, ed il Müntz facevano rilevare l'importanza di questo documento dal quale apprendiamo, cosa affatto ignota, che Mino era in Roma nel 1463, e lavorava nel pulpito della Benedizione; ma così del pulpito come del lavoro fattovi da Mino non si è trovata sin qui alcuna traccia. Non sarà inutile pertanto di ricercarne la storia e di veder che fine abbiano fatto le sculture di Mino e de' suoi compagni.

Pio II rifece la scala per cui dalla piazza si saliva alla basilica vaticana, e nel ripiano fra questa e le porte della chiesa imaginò di erigere un pulpito dal quale dar la benedizione al popolo. I pagamenti pubblicati dal Müntz e dal *Giornale d'Erudizione artistica* [2] ci danno una sufficiente idea della grandiosità di esso: sette colonne si trasportarono da Sant'Angelo (crede il Müntz dalle vicinanze di Castel Sant'Angelo: a me pare piuttosto da Sant'Angelo in Pescheria, cioè dal Portico d'Ottavia), molti marmi vennero sulle barche per fiume, a Pagno da Settignano si pagava il lavoro di 130 braccia d'architrave, e tornano più volte pagamenti per archi e pilastri. Esso doveva esser tutto decorato di statue e bassorilievi, cosicchè l'architettura, come bene osserva il Müntz, fosse sopraffatta dalla scultura. La denominazione di pulpito data costantemente a quell'opera, dà luogo a credere che esso, in dimensioni maggiori, non si discostasse dal tipo dei pulpiti o pergami antichi, sorretti da colonne, e decorati in giro di bassorilievi e di statue; e forse più specialmente il papa Piccolomini aveva in mente il pergamo di Siena sua patria.

Molti sono i nomi degli artisti che figurano nei pagamenti per lavoro di marmi e son chiamati indistintamente scultori e scarpellini: ma a guardar bene, credo che possano distinguersi i primi dai secondi. Basti osservare che mentre a tutti vien dato il semplice nome di maestro, *magistro,* solo a quattro di loro è applicato, quantunque non sempre, il titolo di onorevole *honorabili magistro;* e cioè Paolo di Mariano, Mino da Firenze, Isaia da Pisa, e Pagno da Firenze o da Settignano. I tre primi sono noti come scultori; l'ultimo pare che fosse più specialmente incaricato della decorazione, poichè i pagamenti si riferiscono specialmente a lavori da lui fatti nelle basi e nelle cornici. [3] Dalle concordi testimonianze addotte dal Müntz risulta che la morte, da cui fu colto a' 15 agosto 1464, impedì a Pio II di veder terminata l'opera, condotta già molto innanzi. [4]

Pare che per qualche anno il successore di lui, Paolo II, non si desse pensiero di continuare l'opera del pulpito, che torna poi a figurare nei pagamenti del 1469. [5] Ma un fatto è notevole: questo che sotto Pio II costantemente era detto *pulpito della benedizione,* ora è detto semplicemente *la benedizione (in benedictione sancti Petri - pro benedictione facienda ante basilicam etc.),* ma la parola pulpito non torna più. [6] Un altro fatto è da notare: probabilmente i lavori di scultura non erano terminati alla morte di Pio II; ma nei conti del successore non tornano più i nomi di Paolo nè d'Isaia nè di Mino nè d'altri scultori: abbiamo solo un architetto, Meo del Caprino, e muratori e marmorari. Sappiamo inoltre e da scrittori e da note di pagamento, che Paolo II fece costruire quel tratto di fabbrica, incontro a via Alessandrina o Borgo Nuovo, che

[1] E. Müntz. *Les Arts à la cour des Papes.* P. I. p. 280.

[2] Perugia. Vol. VI. An. 1877.

[3] Figura spesso ne' pagamenti un Marco da Firenze, detto ora scultore, ora muratore. Sarebbe egli il fratello di Mino?

[4] Müntz, *op. cit.,* p. 278, 79.

[5] Müntz, *op. cit.,* P. II, p. 37.

[6] Essa si rincontra però qualche volta in documenti posteriori.

congiungeva la Benedizione al palazzo Vaticano, e che nei registri è detto *fabrica anditus usque ad benedictionem palatii sancti Petri.* [1] Da tutto ciò mi sembra risultare evidentemente che Paolo II abbia ripreso la fabbrica della Benedizione incominciata da Pio II, mutandone il concetto: non è più un pulpito, isolato probabilmente da ogni parte, ricco di bassorilievi e di statue, ma è un'opera architettonica, una loggia, come in seguito vien chiamata, che egli con un nuovo edificio, *anditus*, congiunse ai palazzi vaticani.

Morto poco appresso Paolo II, nel 1471, anch'egli lasciò incompiuta la Benedizione, ma nondimeno in tale stato che il successore Sisto IV potesse servirsene per benedire da essa il popolo affollato sulla piazza. [2] Non pare ch'egli rimettesse mano a quell'opera, che fu poi continuata e ingrandita, aggiungendovi logge superiori, da Alessandro VI e da Giulio II. [3] La loggia per la benedizione, *moenianum ad benedictiones,* è rimasta in piedi sino a Paolo V, e la conosciamo per parecchie riproduzioni a penna, a stampa, a colore, una delle quali, quella del Grimaldi, può vedersi nell'opera del Müntz: essa è un portico o loggia a tre ordini, un' opera puramente architettonica in cui non è luogo a bassorilievi, nè a statue; e infatti gli scrittori che han veduto ancora in piedi la loggia della Benedizione, non ne fanno parola. Dove dunque sono andate le sculture di Mino, di Paolo e d'Isaia, che non furono messe in opera nell'edificio della Benedizione? Le pitture si distruggono facilmente; ma di grandi e numerose sculture, quali dovevano certamente esser quelle pel pulpito, deve ritrovarsi la traccia.

Fra i numerosi frammenti conservati nèlle Grotte Vaticane, ci sono le dodici statue degli apostoli, che già decoravano il così detto Ciborio di Sisto IV. Osservando queste statue, fui colpito dal trovarne quattro che indubbiamente sono opera di Mino da Fiesole (vedi Tavola fuori testo). Non c'è memoria alcuna che Mino lavorasse in quel Ciborio e nessuno ha mai avvertito quelle quattro statue; il che si spiega facilmente pel luogo dove sono, direi quasi, sepolte. Le statue son collocate entro nicchie scavate nel muro, in un corridoio perfettamente oscuro, e angustissimo; e le quattro appartenenti a Mino portano il nome, dato forse arbitrariamente, di S. Matteo (fig. 1), S. Andrea (fig. 2), S. Giacomo Maggiore (fig. 3), S. Mattia (fig. 4). Mino ha qualità di pregi e difetti così caratteristiche, una individualità così spiccata da non esser possibile, quando si abbia qualche pratica delle sue opere, di confonderlo con altri. Quei tipi di facce un po' grotteschi, che ritroveremo in altri suoi lavori, le bocche grandi e semiaperte in atto di chi parli, le spalle strette, la posa non ben sicura, la piega a linee recise e taglienti, con tendenza a formare angoli acuti, danno alle figure di Mino una fisionomia tutta propria. Mino è un verista nell'esecuzione degli accessori, che la prima volta copia minuziosamente dal vero; ma poi, trovato un motivo, un partito di pieghe, non lo lascia più; si guardi, per esempio, nelle quattro statue la gamba sporgente: una piega principale, scendendo dai fianchi, gira intorno al ginocchio, sotto al quale s'incontrano ad angolo acuto altre pieghe minori, e finalmente il manto rigira appoggiandosi sul collo del piede, in pieghe minute, varie, d'una verità e finezza magistrale. Avvicinate alle statue di Mino altre dei migliori scultori, si troveranno forse in questi le pieghe più artisticamente accomodate, ma di marmo; quelle di Mino, benchè alquanto angolose, sono di stoffa e si muovono. E si noti che queste statue eran destinate ad esser vedute di lontano e perciò non vi ha messo quello studio di finezza maravigliosa che troveremo in altre sue opere.

L'arte di Mino è talmente individuale che se egli lavora in compagnia d'un altro, si può determinare il punto dove il suo scalpello s'arresta. La quarta delle statue che presento, S. Mattia, è certamente opera di Mino dalla cintola in giù: lo attestano indubbiamente le solite pieghe del ginocchio sporgente, quel lembo di manto che gli scende dal braccio e tien sollevato colla mano, che si ripete in altre sue opere, la modellatura delle mani, nelle quali è caratteristico che ordinariamente sono rialzati il pollice e il mignolo; ma la parte superiore non credo che sia cosa sua.

[1] « Proxima illi (moenianum ad benedictiones) erat pars palatii apostolici frontem faciens ad viam Alexandrinam, a Paulo II excitata». BONANNI: V. MÜNTZ, P. II, p. 34, e nel Müntz stesso le note di pagamento a pag. 40, 41.

[2] MÜNTZ, P. III, p. 139.

[3] « Apud gradus marmoreos plateae sancti Petri est porticus pulcherrima a Pio II fundata, vulgo benedictio pontificis dicitur, posteo vero ab Alexandr. (VI), postremo autem a tua Beatitudine (Giulio II) ampliata ». ALBERTINI.

Non è sua la linea retta delle sopracciglia, nè l'occhio senza pupilla, nè la bocca chiusa, nè il collo fortemente piantato sulle spalle quadre e sul petto sporgente; non sono sue le pieghe del manto rappreso sulla cintura; anzi neppure la cintura stessa, che nelle altre sue statue è fermata con un cappio ad una sola staffa in maniera sempre uniforme. Io credo pertanto che la statua, incominciata da Mino, sia stata terminata da altri. Non credo il contrario, poichè egli non avrebbe dimenticato di bucar l'occhio.

Poco curante della forma, Mino si dà pensiero soprattutto dell'espressione, che spinge fino al grottesco. Le sue figure ordinariamente non posano, ma parlano, si muovono, sorridono, si maravigliano. Le statue di S. Matteo e di S. Andrea, bizzarra figura con quella barba stranamente divisa e attorcigliata, sono in atto di predicare il Vangelo alle moltitudini; S. Giacomo Maggiore pare assorto e intenerito in contemplazioni celesti.

Nelle altre statue degli apostoli e ne' grandi bassorilievi che adornavano il Ciborio, non c'è null'altro di Mino.

Durò il pontificato di Sisto IV dal 1471 al 1484, del qual periodo Mino passò in Roma la maggior parte; ma non sappiamo che egli vi lavorasse al Ciborio. Abbiamo perciò questi fatti: da una parte risulta per documenti che Pio II facesse eseguire da Mino e da altri grandi lavori di scultura pel pulpito, e di questi lavori non ce n'è traccia; d'altra parte troviamo grandi lavori di scultura di Mino e d'altri nel Ciborio di Sisto IV, e non risulta da documenti nè da notizie di scrittori ch'egli li facesse eseguire. L'Albertini dice che Sisto IV restaurò, *restituit*, e ornò d'oro il tabernacolo, dov'erano i dodici apostoli e il martirio di S. Pietro e S. Paolo, opera di Matteo Pollaiolo. [1] Il Pollaiolo, fratello del Cronaca, nato nel 1452, sarebbe morto, secondo il Vasari, in età di 19 anni, cioè nell'anno stesso in cui Sisto IV fu assunto al pontificato, senza lasciare alcuna opera compiuta. Anche se non si voglia prendere alla lettera l'affermazione del Vasari, è però da credere che realmente morisse giovine, non trovandosi memoria di lui dopo il 1469; nè egli, dato pure che lavorasse nel Ciborio e lo erigesse, avrebbe certo potuto compiere da sè così grande opera, nella quale del resto è facile scorgere, oltre quella di Mino, la mano di scultori diversi. Io credo pertanto, e mi pare ipotesi assai probabile, che le sculture di Mino, di Paolo e d'Isaia fatte pel pulpito di Pio II, mutato il concetto del pulpito in loggia, fossero adoperate da Sisto IV pel suo Ciborio. Gli avanzi di esso che si conservano nelle Grotte Vaticane, si prestano perfettamente a ricomporne un pulpito non molto diverso da quello di Siena. A confermar questa ipotesi converrebbe, oltre quelle di Mino, ricercare nelle sculture del Ciborio le opere di Paolo e d'Isaia; ma ciò mi condurrebbe ora troppo lontano da Mino da Fiesole. Del Ciborio di Sisto IV farò argomento d'uno studio speciale; nel quale offrirò ai lettori, oltre al suo disegno, quelle grandi composizioni di rilievo che si possono dire sconosciute, e che hanno una speciale importanza per la storia della scultura del Quattrocento in Roma.

Abbiam veduto che Mino ebbe a compagni nel lavoro del pulpito, oltre Pagno da Settignano che par fosse scultore d'ornato, Paolo Romano e Isaia da Pisa. Sappiamo che Paolo Taccone era scultore di Palazzo, dove era ammesso a mangiare nella prima sala, *in primo tinello*, e aveva diritto ad un famigliare. [2] Il Vasari incomincia dal confondere in una sola persona il nostro scultore coll'autore del monumento di Pietro Annibaldi Stefaneschi (✠ 1417) a S. Maria in Trastevere; ma non occorre fare il calcolo delle date per distinguere il rozzo marmoraro dei primi anni del Quattrocento dallo scultore prediletto di Pio II. Lo stesso Vasari intreccia la vita di Paolo con quella di Mino del Reame, valente e modesto il primo, presuntuoso e ignorante il secondo, e ci narra la guerra da quest'ultimo fatta a Paolo. Ma nella stessa sua storia è la confutazione delle

1 « In basilica sancti Petri in Vaticano est tabernaculum marmoreum IIII porphireis suffultum columnis, in quo sunt XII apostoli sculpti, cum passione martirii apostolorum Petri et Pauli, manu Mathei Pullarii flo. sculptoris praeclarissimi, quod quidem opus mirandum Syxtus IIII restituit, auroque exornavit». ALBERTINI presso il MÜNTZ, P. III, p. 148. Il Grimaldi asserisce che Sisto lo edificò, *extruxit*, per cura del cardinal Mellini, ma non parla delle sculture.

2 MÜNTZ, P. I, p. 247. Per Paolo Romano vedi pure A. BERTOLOTTI nell'*Archivio storico, artistico, ecc. della città e provincia di Roma*. Spoleto, 1880. An. IV, p. 291 e segg.

cose da lui narrate. Che Paolo facesse la statua di S. Paolo, che ora è a capo di Ponte Sant'Angelo, perchè provocato e infestato da Mino, il quale giocò prima mille e poi cento ducati, è cosa come ben osserva il Müntz, da non crederla facilmente; non si fa una statua colossale di marmo per una sfida. Ma questa storiella è assolutamente smentita dai documenti, dai quali risulta che Pio II diede a Paolo Romano l'ordinazione di far le statue di S. Pietro e S. Paolo da collocare sulla scala di S. Pietro. Poi a questo Mino del Reame il Vasari attribuisce la sepoltura di Paolo II; ma nella vita di Mino da Fiesole confuta se stesso, o piuttosto il corrispondente romano che gli aveva mandato tante fandonie, scrivendo: « E sebbene alcuni credono che tal sepoltura sia di mano di Mino del Reame... ella è senza dubbio di mano di Mino da Fiesole. Bene è vero che il detto Mino del Reame vi fece alcune figurette nel basamento che si conoscono. » Ma neppur questo è vero, poichè le figurette di cui parla il Vasari sono di Giovanni Dalmata, di cui il nome è scolpito nella base della *Speranza*. Da ultimo, dopo averci in una vita narrato la prosunzione e l'audacia di Mino come se l'avesse conosciuto, in un'altra conchiude: « se però ebbe nome Mino, o non piuttosto, come alcuni affermano, Dino ». Mi pare che ci sia abbastanza per conchiudere noi che il Vasari in tutte queste faccende è stato tratto in inganno, e per essere autorizzati a dubitare, fino a prova contraria, che uno scultore di nome Mino del Reame non abbia mai esistito. Ha vissuto bensì, intorno a quel tempo, o alquanto prima, uno scultore Dino nominato dal Filarete, del quale però non sappiamo se abbia mai lavorato in Roma.

Delle statue di S. Pietro e S. Paolo, ordinate da Pio II a Paolo Romano, per esser collocate sulla scala della basilica vaticana, egli eseguì solo la statua di S. Paolo, e le due basi. [1] Morto Pio II, pare che il successore non si desse pensiero di proseguire le opere incominciate da lui, e che quindi non fosse confermata a Paolo Taccone l'ordinazione per la statua di S. Pietro: quella di S. Paolo rimase abbandonata in chiesa, finchè non venne in mente a Clemente VII di collocarla in capo a Ponte S. Angelo. Come poi e quando venissero collocati avanti alla porta di S. Pietro que'due mostruosi apostoli che sono rimasti là fino al pontificato di Pio IX, e si trovano ora all'ingresso della sacrestia, non abbiamo documenti per determinarlo, nè mi pare che torni conto di fabbricar delle ipotesi. Secondo il Vasari, sarebbero opera di Mino del Reame: conviene augurarsi che venga fuori un qualche documento a rivelarci l'autore di quelle statue, e dimostrare così definitivamente se questo Mino sia un personaggio reale, ovvero, come io credo, leggendario. [2]

Pei documenti pubblicati dal Bertolotti e dal Müntz, che hanno fatto molta luce su Paolo Romano e le sue opere, noi sappiamo che, oltre la statua di S. Paolo, egli scolpì quella posta da Sisto IV a S. Andrea presso ponte Molle, che il Vasari dà a Varrone e Nicola da Firenze, e di cui il Bottari dice non aversi notizia, mentre sta lì al suo posto, in vista di chiunque passi per la strada. [3] Lo troviamo poi, nel 1463 occupato, con Isaia da Pisa, a scolpire per Pio II in San Pietro il tabernacolo o ciborio di S. Andrea. Questo tabernacolo, di cui rimane un disegno nel noto manoscritto del Grimaldi alla Barberiniana, era composto della statua colossale di S. Andrea, dentro un'edicola sorretta da quattro colonne, sormontata da un altro tabernacolo, a modo di lanterna quadrata, in cui si conservava la testa dell'apostolo. Poichè ce ne rimangono tutte le sculture, è facile distinguere come Paolo e Isaia si fossero diviso il lavoro: Paolo fece la statua di S. Andrea, figura tozza e senza forma, che oggi si vede all'ingresso della sagrestia vaticana. Essa ha il manto

[1] Müntz, P. 1, p. 279. 280.

[2] Lo Tschudi, (l. c. pag. 175) crede che le due statue sieno opera di Paolo Romano; a me pajono di artista romano, ma assai inferiore a Paolo. Dal San Paolo di ponte sant'Angelo a queste, corre un'enorme distanza. Ho osservato che queste due statue sono ricavate da due colonne di cipollino; tutto ciò che esce dalla periferia della colonna, è aggiunto.

[3] Simili errori, frequenti nelle annotazioni del Vasari per quanto riguarda Roma, sono rimasti anche nell'ultime edizioni. Nelle note alla vita d'Antonio da Sangallo, p. es., si legge che il palazzo colla loggia costruita dal Sangallo pel cardinale Del Monte in piazza Navona « corse pericolo di essere atterrato per la nuova fabbrica di don Luigi Braschi Oresti, e fu tuttavia conservato grazie alle disposizioni prese a tal'uopo dall'architetto Cosimo Morelli ». Invece non c'è più nè palazzo nè loggia, e tutto fu demolito dal Morelli stesso. E si tratta d'una fabbrica in mezzo a piazza Navona!

La statua di S. Andrea è riprodotta dal Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, p. 97. L'edicola sorretta da quattro colonne di travertino, è opera recente.

di portasanta, e la durezza del marmo ha obbligato lo scultore ad una larghezza di pieghe che non era nella sua maniera; ma la sua mano si rivede nel lavoro del marmo bianco; Isaia scolpì il tabernacolo superiore, [1] che consisteva in due angeli in bassorilievo per ciascun lato, posti in adorazione avanti alla porticella del tabernacolo, e sopra di essa, la testa di S. Andrea entro un panno sostenuto da due angeli. Oltre queste tre statue colossali, altre due opere minori ci restano di lui. Esiste la nota di pagamento per la sepoltura da lui fatta al Cardinale Lodovico Scarampi (✠ 1465) nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso: oggi in quella chiesa si trova un monumento eretto a quel Cardinale come attesta l'epigrafe, da Enrico Bruni Arcivescovo di Taranto nel 1505, quarant'anni dopo la sua morte; ma esaminandolo, è facile riconoscere come il Bruni nel nuovo monumento abbia rimessa in opera, forse un poco ritoccata, la figura giacente del cardinale scolpita da Paolo. Ci resta da ultimo un angelo nel frontone della chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli, unica opera che porti la sua firma. Dalle cose che di lui ci rimangono, risulta chiaro il carattere della sua arte. [2]

Paolo è nella scultura il discendente de' marmorari romani, il rappresentante d'una scuola locale che poco o nulla risente l'influenza dell'arte toscana; una scuola di cui i monumenti, o piuttosto i frammenti che ne rimangono, ci attestano la continuità, ma di cui è finora impossibile, per mancanza di notizie e di documenti, di tracciare la storia.

Le sue figure sono severe, ben piantate e modellate con sicurezza; le teste forti e tranquille; il corpo alquanto lungo e corte le gambe; le pieghe si prolungano fitte, regolari e uniformi, con solchi profondi, come nelle statue de' consoli e de' senatori. Fino ad ora non conosciamo di lui che grandi statue; ma non meno valente ce lo dimostreranno le sue ricche composizioni in bassorilievo. Evidentemente egli si è formato sulla scultura romana dell'impero, e studia soprattutto la correttezza plastica e la solennità monumentale. Il suo scalpello è alquanto grosso, e meglio adatto a figure da esser vedute a distanza.

Isaia da Pisa, allevato, e forse nato, a Roma, dove il padre lavorava, appartiene anch'egli alla scuola romana, e abbiamo di lui abbastanza per poter giudicare sicuramente dell'arte sua. La grandissima riputazione di cui godette al suo tempo, come dimostrano le opere affidategli e le lodi sperticate di Porcello Pandone, il quale vuole che uno scultore simile non fosse stato fra gli antichi,

[1] Il Vasari attribuisce quest'opera a Varrone e Nicolò Fiorentini, ma esso è contraddetto dalle note di pagamento pubblicate dal Müntz.

[2] Sotto le brutte statue di S. Pietro e S. Paolo, all'ingresso della sacrestia vaticana, ci sono ancora le basi, che pare debbano esser quelle eseguite da Paolo, di cui fanno parola i documenti. Sotto la statua di S. Paolo l'arma è retta da due angeletti vestiti, di mediocre fattura, e l'altra arma da due angeletti nudi, assai brutti. Il Müntz, notando la differenza fra questi e quelli, suppone che la sfida fra Paolo e Mino del Reame, che secondo il Vasari, avrebbe avuto luogo per la statua di S. Paolo, il che è smentito dai documenti, avesse luogo invece nelle basi delle due statue. Ma veramente è smentito anche questo dai documenti, dai quali risulta che a Paolo furono pagate le basi delle due statue. Probabilmente son lavoro della sua bottega.

D'altri suoi lavori abbiamo notizia da documenti. Una nota di pagamento ci fa sapere ch'egli dovea fare, per ordine di Sisto IV, un altare per la chiesa di S. Agnese; nella quale però non c'è nulla di suo. Quell'altare certamente non fu terminato, anzi forse appena incominciato. Abbiamo infatti nel suo testamento. *Item mandavit restitui S.mo domino nostro papae duos lapides marmoreas propter laborerium sancte Agnetis, ex quo dixit habuisse ducatos L.* — Anche la statua di Pio II non fu eseguita, ed egli lasciò al cardinal di Siena *unum lapidem marmoris magnum pro statua seu forma persone condam fe. re Pape pii fienda.* — Per commissione di Luca Ricciarduzzi fece una sepoltura, forse una pietra sepolcrale. Non esiste nelle chiese di Roma nessuna sepoltura della famiglia Ricciarduzzi. — Verso il protonotario Cesarini aveva un credito, *occatione unius ymaginis et aliorum laborierorum marmorum* — Abbiamo un pagamento a titolo *mercedis manufacture et magisterii statue seu ymaginis marmoree per eum facti pro pulpito benedictionis*, che può riferirsi alla statua di S. Paolo. Il Vasari gli attribuisce la figura equestre pel sepolcro di Roberto Malatesta, oggi al museo del Louvre; ma il Malatesta, come ha dimostrato il Müntz, morì dopo Paolo. Le due teste di fanciulle che donò al Papa, e per cui ebbe un compenso, dubito che fossero antiche, e che perciò si debbano escludere dalle opere sue. A Caterina Mattei lasciò per legato *ymaginem marmoream virginis existentem in camera habitationis ipsius testatoris.* — Un pagamento parla in genere di statue da lui fatte *in basilica S. Petri*, e di una testa del Papa, Pio II, posta sulla porta nuova del palazzo apostolico.

non fosse tra i presenti e non potesse essere in avvenire, [1] avea dato una grande idea del suo valore, e si lamentava che il monumento d'Eugenio IV, trasportato da S. Pietro a S. Salvatore in Lauro, non potesse vedersi perchè chiuso da un muro. Ma disgraziatamente per lui, quel muro è stato atterrato, e il monumento rimesso in luce ci dà il diritto d'affermare col Müntz che Isaia era uno scultore d'infimo grado. [2] Il giudizio di papi o di poeti non può far passare per buoni quei quattro fagotti, non oso dire statue, che empiono le nicchie dei pilastri, nè la figura giacente del papa, e neppur la madonna adorata da due angeli. Nessuna conoscenza di forme, nessuna abilità tecnica: il parallellismo delle pieghe, comune alla scuola romana, tocca ne' suoi lavori un grado e una goffaggine singolare. Passiamo a sant'Agostino, e vi troviamo la figura di santa Monica giacente sull' urna che ha forma di sarcofago: [3] brutta anche quella. Il monumento della santa fu disfatto nel secolo scorso, (1760); ma nell'andito della porta minore della chiesa verso l'Apollinare, si vedono murate agli angoli quattro statuette di santi Padri sporgenti da nicchie poco profonde; quattro fantocci fratelli carnali di quelli di Eugenio IV, e che non dubito dovessero far parte del monumento di santa Monica. Scendiamo nelle Grotte Vaticane, e negli avanzi dell'edicola superiore del tabernacolo di sant'Andrea ritroviamo la mano dello stesso infelice scultore.



IL SAN PAOLO DI PAOLO ROMANO
(sul Ponte Sant'Angelo in Roma)

Paolo e Isaia, che forse avevano fatto compagnia insieme, come usavano non di rado gli artisti, tenevano allora il campo nella scultura in Roma. Tornati da Napoli, dove avevano lavorato all'arco di Castelnuovo, li troviamo in Roma associati a far palle di pietra per le artiglierie, poi al tabernacolo di sant'Andrea, e al pulpito della benedizione; ma in quest'opera non più soli, essendo stati chiamati a collaborarvi Mino da Fiesole e Pagno da Settignano. Il disegno del pulpito era probabilmente di Paolo, il quale vi aveva la parte principale, e fu mandato dal papa a Carrara a prendervi i marmi. È da credere che i due scultori non vedessero di buon occhio i fiorentini che venivano ad assidersi alla loro mensa, e che specialmente Paolo non fosse troppo soddisfatto della vicinanza dello scultore di Fiesole, che metteva a pericolo il suo primato. Il dissidio fra essi doveva nascere non solo da gelosia di mestiere, ma anche da un diverso concetto dell'arte, dall'incontrarsi e urtarsi di due scuole diverse negli intendimenti e nei mezzi. Da una parte un'arte rigida nella sua solennità scultoria, dalle forme ben modellate, dalle pose gravi, corretta, sdegnosa di delicature e di vezzi fino alla rozzezza; dall'altra la mobilità, la vita, l'espressione fino alla smorfia, lo studio dell'effetto pittorico, la ricerca della novità, la minuzia degli accessori, la civetteria dell' oro, tutte le carezze, tutti i lenocini dell'arte. Era la lotta dell' austera e ruvida madre di famiglia coll' etèra ingiojellata e sfavillante di vezzi. Paolo sapeva assai meglio del suo rivale comporre una figura, modellarne le estremità, atteg-

[1] Il Porcello enumera le seguenti opere d'Isaia: Il monumento d'Eugenio VI, l'arco di Castelnuovo a Napoli, due piccole statue equestri di Nerone e Poppea, la Vergine col bambino e angeli; a cui sono da aggiungere la collaborazione al tabernacolo di sant'Andrea, e al pulpito di Pio II.

[2] Il monumento è riprodotto nell'opera del Müntz *Histoire de l'art pendent la Renaissance*, p. 85.

[3] Il Müntz ed altri affermano non esister più nulla del monumento; ma il sarcofago colla figura della santa si trova tuttora nella cappella del Sacramento.

giarla dignitosamente. Mino ignorava il corpo umano; spesso ne sbaglia le proporzioni e i movimenti, il collo non s'attacca bene alle spalle nè le braccia a queste, mal fatti i piedi e le mani, le gambe son fusi. Gli manca il senso della prospettiva in grado, sarei per dire, morboso. Come termini di riscontro per l'arte di Mino, credo utile di presentare due bassorilievi già noti ed eseguiti fuori di Roma, dai quali assai bene risultano certe sue caratteristiche. Il dossale della Badia di Firenze, elegantissimo nella decorazione, è un vivo esempio del senso delicato della grazia, che si rivela specialmente nella soave figura della Vergine, e nel bambino che è un amore. Questo senso della grazia, che piglia in lui un carattère proprio, egli lo attinge però alla sua scuola e specialmente alle opere di Desiderio da Settignano; ma una qualità sua individuale è quella della piega secca e tagliente che va ad incontrarsi ad angoli acuti. Egli differisce in questo da tutti gli scultori del suo tempo; ed anche poi, quando fu giunto ad arrotondare ed ammorbidire la piega, non vinse mai interamente quella sua tendenza, che riesce fuori spiccata anche in alcuno de' suoi tardi lavori. L'altro, un de' due bassorilievi da lui eseguiti pel pergamo



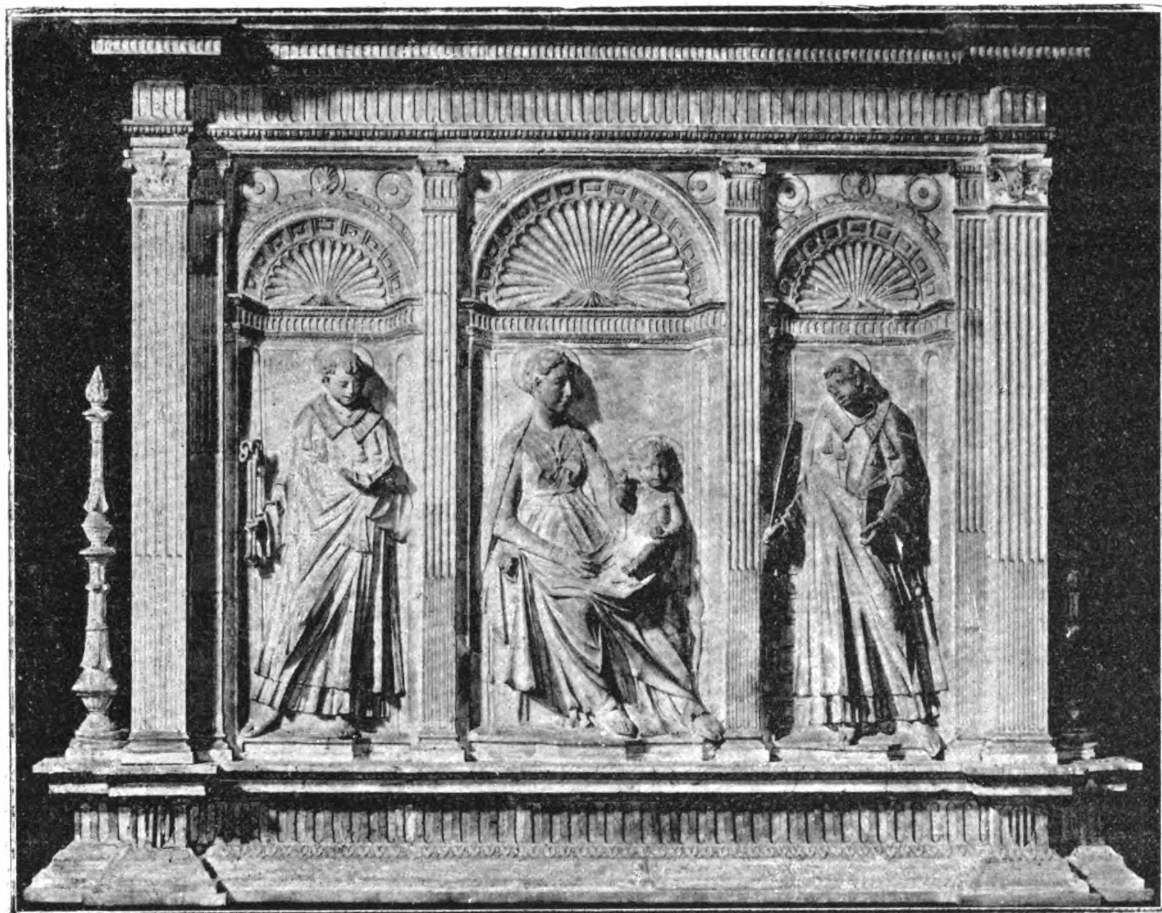
ISAIA DA PISA — TESTA DI SANT'ANDREA

(nelle Grotte Vaticane)

di Prato, è una delle opere più difettose del nostro autore. Se non ci fossero i documenti ad attestare che l'opera è sua, basterebbe la fattura, e certe forme e certe faccie che vedremo ripetute in altri lavori, e che sono esclusivamente sue. La scena, rappresentante il banchetto d'Erodiade, è divisa in tre piani, e le figure, con una legge di prospettiva a rovescio, s'ingrandiscono di mano in mano che s'allontanano: alle testine del primo piano succedono i mascheroni del secondo, e finalmente i faccioni enormi de' due putti che suonano il flauto. La figura d'Erode senza spalle, e con due braccette corte corte, quella faccia schiacciata che gli sta a destra, un tipo per cui Mino ha una speciale predilezione, quella bambola a sinistra, che dovrebbe essere Erodiade, tutti quei testoni mal disegnati che vorrebbero ciascuno esprimere un proprio sentimento e fan delle smorfie, quelle gambette sottili, alcune delle quali ricordano i pupattoli di Norimberga, anche la figura di Salome danzante, con due braccette di stoppa, benchè non senza grazia nella movenza, rivelano una singolare imperizia che contrasta stranamente colle storie ben disegnate di Antonio Rossellino che adornano il pergamo stesso. Mino, senza dubbio, sapea fare assai di meglio; ed è da notare che in quest'opera i difetti non sono nemmeno compensati in parte dalla finezza dell'esecuzione; poichè Mino proporzionava scrupolosamente l'esecuzione alla grandezza delle figure e alla distanza da cui dovevano esser vedute; e in questo caso, le figure essendo piccole, non gli parve necessario un lavoro troppo fino. Ad ogni modo, un'opera simile basta a dimostrare quanto poco intendesse del disegno. Egli ha dalla scuola toscana il voler ottenere dal bassorilievo tutti gli effetti di chiaroscuro che potrebbe dare il pennello: ma, esagerando la scuola, egli si diverte ad affrontare difficoltà insuperabili rappresentando le figure

schiacciate di faccia e magari siedute, dove manca la profondità per ottenere gli effetti del rilievo. Studiato Mino nelle varie sue produzioni, apparisce chiaro come siasi spesso proceduto con falso criterio nel negargli alcune opere e crederle indegne di lui, perchè goffe e scorrette, senza badare alle sue qualità caratteristiche, così le buone come le cattive.

Ma questo scultore doveva aver altri pregi veramente insoliti e straordinari se, riuscendo con essi a farsi perdonare la scorrettezza del disegno e la imperfetta conoscenza del corpo umano, in cui ci apparisce non di rado inferiore ai mediocri dell'età sua, seppe salire in così alta estimazione presso i contemporanei ed i posteri, ed esercitare nell'arte tanta influenza. E veramente straordinario è in lui il gusto decorativo, un sentimento di femminilità, di grazia ingenua e quasi



MADONNA E SANTI DI MINO DA FIESOLE
(nella Badia di Firenze)

infantile e l'abilità, la leggerezza, la finezza dello scalpello, con cui ottiene dal marmo effetti, quasi direi, musicali. Anche nella brutta cena d'Erodiade, la decorazione della scena è ben trovata ed elegante, ben aggruppate le figure, scompartite con fino senso pittorico l'ombre e le luci. Egli usa largamente della superiorità che gli viene dall'abilità tecnica del suo scalpello, con cui rende la pesantezza del panno, le ondulazioni della seta, la trasparenza del velo, i fiorami delle stoffe. Non c'è audacia che lo sgomenti. Gli basta nel bassorilievo la profondità di due o tre centimetri per cavarne ombre nere, scavando il marmo sotto alla superficie, e riducendolo quasi un foglio di carta, con una ricchezza d'invenzioni e di artifici mirabile. È evidente ch'egli non studia la figura, tutto intento alla decorazione e agli accessori; e ben dice di lui il Vasari che «fu più graziato che

fondato nell'arte ». Ma nel ritratto, quando ha avanti agli occhi il modello, egli sa talora cogliere a volo la vita e colla sua strana padronanza della materia, esprimere il secreto della fisionomia.

Di tutta questa arte, di questi effetti pittorici, di questi secreti della tecnica, Paolo Romano e la sua scuola non ne sapevano nulla. Essi facevano la statua, facevano il bassorilievo a figure semplici,



LA CENA DI ERODIADE

(bassorilievo di Mino da Fiesole per il pergamo di Prato)

per lo più a un solo piano, senza artifici di sorta, senza uscire dai criteri e dalla tecnica de' monumenti antichi. Quegli orli, quei veli, quelle stoffe fiorate, quegli artificii per simular la distanza e il rilievo, dovevano sembrar loro una degenerazione dell'arte, un'effemminatezza. La narrazione vasariana delle rivalità tra Paolo Romano e l'introvabile Mino del Reame, che all'ultimo diventa Dino, ha probabilmente avuto origine da una rivalità reale, svisata e confusa dalla tradizione, fra l'artista romano e quello di Fiesole. Non convien dimenticare che, secondo il Vasari stesso, o meglio la persona a cui si deve il racconto di quella gara, il Mino rivale di Paolo è l'autore



FRONTONE DI SAN GIACOMO DEGLI SPAGNUOLI IN ROMA

del monumento di Paolo II, che noi sappiamo essere appunto Mino da Fiesole. E questa supposizione è avvalorata da una testimonianza che ci resta di tale rivalità. Dentro il frontone della porta principale della chiesa di san Giacomo degli Spagnoli a piazza Navona, è uno stemma raso e scalpellato sostenuto da due angeli di fattura affatto diversa. Sotto ad uno di questi si legge, *Opus Pauli*, e sotto all'altro, *Opus Mini*. È evidente una rivalità, una sfida fra i due artisti, che lottano dentro il breve triangolo d'un frontone, probabile origine del racconto del Vasari. [1] L'angelo di Mino, pieno di movimento, delicato, gentile con pieghe leggere come di lino sottilissimo, è in tutto simile ad altri suoi angeli che appresso vedremo; quello di Paolo è alquanto tozzo, e più grosso e maschile. Nelle pieghe egli ha fatto evidentemente l'ultimo sforzo per essere aggraziato; ma esse sono stilizzate sugli antichi modelli, e lo svolazzo della veste è quello delle vittorie negli archi di trionfo. La vittoria rimane a Mino; ma non era quello il campo dove Paolo potesse gareggiare con lui.

In questa rivalità è probabilmente da ricercar la ragione per cui nei pagamenti pel pulpito di Pio II il nome di Mino non figura più dopo il luglio 1463, mentre Paolo e Isaia seguitano a lavorarvi fino alla morte del papa, che seguì nell'agosto del 1464; e con questo fatto potrebbe aver relazione il trovarsi un degli apostoli parte scolpito da Mino, parte da altri. Certo è ad ogni modo che Mino abbandonò il lavoro del pulpito mentre il papa era ancora vivo; poichè a' dì 28 luglio dello stesso anno lo troviamo a Firenze, dove si fece matricolare all'arte dei maestri di pietra e di legname. Nella lotta con Mino è probabile che la vittoria restasse a Paolo Romano, che troviamo, anche dopo la morte di Pio II, nelle grazie del cardinal Piccolomini: infatti egli doveva fare per lui una gran statua di marmo rappresentante Pio II, e il cardinale fu da lui nominato nel testamento fra gli esecutori testamentari.

Mino si trattenne a Firenze parecchi anni, e non lo troviamo di nuovo a Roma se non dopo la morte di Paolo Romano, avvenuta nel 1470.

DOMENICO GNOLI

[1] Credo che la data del frontone sia il 1463, quando Paolo e Mino lavoravano insieme al pulpito di Pio II. Non può certo appartenere alla posteriore venuta in Roma di Mino, poichè allora Paolo era già morto. Noto che la porta col frontone stava all'ingresso di S. Giacomo incontro all'Università, e solo da pochi anni è stata trasportata sulla piazza Navona.

Lo Tschudi (l. c. p. 175 in nota) aveva già sospettato la lotta fra Paolo e Mino da Fiesole.

RAFFAELE CATTANEO

E LA SUA OPERA

"L'ARCHITETTURA IN ITALIA DAL SECOLO VI AL MILLE CIRCA"



IÀ ERANO predisposti per questo *Archivio storico* gli appunti critici sulla recente pubblicazione: *L'Architettura in Italia dal* VI *secolo al mille* [1], allorquando si sparse la dolorosa notizia della morte del suo autore Raffaele Cattaneo, avvenuta ai sei dello scorso dicembre in Venezia. Di fronte a tale inattesa circostanza queste pagine, anzichè uno studio critico dell'opera, dovrebbero portare la necrologia dell'uomo che, giovane ancora, aveva saputo guadagnarsi nel campo dell'arte e dell'archeologia un nome rispettato e pieno di promesse per l'avvenire: eppure non sappiamo quale omaggio più efficace alla memoria del compianto collega si possa tributare, se non cercando di ravvivare la sua figura nella analisi di quel libro che, in attesa degli altri scritti rimasti inediti, ne riassume tutta la vigoria artistica e la erudita attività. Pubblichiamo quindi questi appunti sull'opera sua, persuasi che quella critica la quale mirava a sollevare francamente uno scambio od anche un contrasto di idee, e non s'attendeva certo di doversi affermare dinanzi ad una tomba, darà rilievo alla figura di Raffaele Cattaneo meglio di un freddo elogio funebre, perchè l'analisi spassionata dell'opera ora pubblicata preparerà gli elementi per il giudizio definitivo dello scrittore nel lavoro principale sulla Basilica di S. Marco, che formò la preoccupazione continua della sua mente e la predilezione della sua anima d'artista.

Il Cattaneo col suo libro sull'architettura dal VI secolo al Mille, si propose di sviluppare e documentare il concetto esposto dal Cordero or sono sessant'anni [2] « che i Longobardi, barbari ancora quando scesero in Italia, non poterono avere nè architetti nè architettura propria, e che dalla metà del VI secolo fino alla metà dell'VIII, niun'altra architettura si usò in Italia se non quella latina dei precedenti secoli IV e V e solo guasta dalla imperizia degli edificatori ». Adottando pienamente questa tesi che il Cordero sostenne con argomentazioni storiche anzichè con minute ricerche e considerazioni artistiche, il Cattaneo riprese lo studio dei monumenti di quelle epoche, per ricavarne gli elementi necessarii a risolvere definitivamente la questione. A tale intento egli suddivise il periodo che corre dal V secolo al Mille, in tre epoche secondo le tendenze

[1] Editore Ferd. Ongania. Venezia, 1889.

[2] CORDERO DI SAN QUINTINO, *Dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda* Brescia, 1829.

dell'arte: quella della architettura latino-bizantina durante la dominazione longobarda, quella dell'architettura bizantino-barbara, e infine quella dell'architettura italo-bizantina.

Nello studio dell'epoca longobarda l'autore ricerca innanzi tutto le cause della grande decadenza dell'arte nella seconda metà del VI secolo: accenna alla fiera pestilenza che spopolò l'Italia nel 566: alla conseguente carestia del 568, cui tenne dietro l'inferire del vajuolo nel 570: come ciò non bastasse a togliere all'arte ogni occasione per estrinsecarsi, venne ad aggiungersi la memoranda alluvione del 589 che sconvolse molti territorii con grande sterminio di gente, cagionando grandi rovine specialmente a Roma ed a Verona. Dai pochi avanzi autentici della fine del VI secolo e del secolo seguente, il Cattaneo desume quindi le condizioni miserrime in cui era caduta ogni tradizione d'arte, cominciando dall'ambone di S. Giovanni e Paolo in Ravenna, lavoro rozzo e stentato del 597 — ch'egli considera come l'ultimo lavoro scultorio dell'età longobardica di mano italiana e di certa data in cui apparisca la figura umana — venendo ai sarcofagi di S. Apollinare a Ravenna del principio del secolo VIII. [1]

Passando alla seconda epoca dello stile bizantino barbaro, il Cattaneo constata le condizioni infelici dell'arte locale coll'attribuire ogni lavoro scultorio di buona fattura ad artisti greci, asserendo come, non solamente nelle più considerevoli città d'allora si trovino indubbie traccie degli scalpelli greci, ma anche in paesi e borgate, il che, a suo avviso, dimostra come gli artisti greci fossero utilizzati dai longobardi. Così egli arriva al periodo dello stile italo-bizantino nel quale comincia a ravvisare un principio di abilità negli artisti indigeni. « Questi, egli osserva, si studiarono d'imitare le sculture greche, ma non così servilmente che tra l'una e l'altra scuola non esistano spiccate dissomiglianze. È vero che essi, ben lontani dal gareggiare coi greci nella fecondissima fantasia, non seppero aumentare per nulla il largo corredo di motivi ornamentali da questi ereditato, ed anzi lo restrinsero ad un numero così limitato da incorrere in certa monotonia: ma con tutto ciò i loro lavori si distinguono per una certa larghezza di composizione e di scalpello, che potè anche derivare dalla ruvidezza loro, ma che agli occhi di molti può forse rispondere all'indole e al pensiero architettonico più che le minuterie greche. Furono prudenti, evitando quasi sempre le rappresentazioni umane, ed usando con somma parsimonia anche le figure di animali, le quali dai loro bambini scalpelli non potevano uscire che mostruosissime ».

Esposte così le linee generali del libro, esaminiamo il metodo critico seguito dall'autore per arrivare alle sue conclusioni. La parte più originale dell'opera sta nello studio analitico di molti frammenti architettonici e decorativi per ricavarne le caratteristiche dell'arte nei varii secoli prima del Mille: questo studio però, sebbene informato all'indirizzo moderno della critica d'arte, non risponde a tutte le esigenze di questa, come cercheremo di dimostrare. Innanzi tutto si nota nel complesso degli esempii addotti ed illustrati, una spiccata prevalenza di motivi decorativi anzichè architettonici, di modo che le deduzioni ricavate da questi frammenti non possono sempre avere quella importanza e quell'applicazione generale che l'autore vi vuole assegnare: infatti le condizioni dello sviluppo dell'architettura prima del Mille, se possono per qualche particolare ornamentale essere chiarite dai frammenti di quelle epoche che ci pervennero, debbono però essere determinate mediante uno studio più complesso, fondato sulle caratteristiche delle disposizioni icnografiche nelle chiese, sui metodi costruttivi varianti secondo le epoche e le regioni, sulla natura dei materiali impiegati, elementi i quali, nella assegnazione dell'epoca di un monumento, hanno certo un peso maggiore di quello che possa attribuirsi ad un frammento decorativo di cui non sempre è dato conoscere con sicurezza la origine, e la cui tecnica di esecuzione può risentire troppo facilmente la influenza di circostanze dipendenti dall'artefice che lo ha eseguito. Per questo,

[1] Il Cattaneo ha ragione quando insiste sulla decadenza dell'arte nel secolo VII: pure non è esatto l'affermare recisamente che a quell'epoca gli artefici non sapessero neppure rendere i contorni di nessuna figura umana: i mosaici in S. Agnese, S. Stefano rotondo e nell'oratorio di S. Venanzio a Roma provano che le tradizioni dell'arte classica unite al nuovo stile così detto bizantino non erano affatto scomparse: così da un passo del ven. Beda (MIGNE, *Patrol. latina*, tom. 94 V, pag. 720) si ha che nel VII secolo Benedetto Piscopio portava da Roma in Brettagna « imagines quoque ad ornandum monasterium ecclesiamque Beati Pauli Apostoli, de Concordia veteris et novi testamenti, summa ratione compositas .... ».

nel mentre si deve riconoscere il pratico e logico indirizzo seguito dal Cattaneo nel far contribuire anche i più piccoli particolari decorativi nell'analisi completa dei monumenti e nella distinzione dei varii periodi dell'arte, è pur doveroso riconoscere come l'autore, trascinato forse da una naturale predilezione verso alcune forme decorative, non ha saputo conservare il giusto equilibrio fra i due elementi che debbono concorrere a precisare l'epoca di un monumento, e cioè l'organismo costruttivo ed il concetto decorativo, di modo che le sue conclusioni non hanno sempre un fondamento che corrisponda alla vastità del campo quale è indicato dal titolo dell'opera.

D'altra parte l'autore, nell'esaminare ed illustrare i frammenti decorativi, non ha messo a profitto tutti i dati e le indicazioni di cui la critica moderna può e deve valersi: infatti, perchè un frammento decorativo possa dare tutto il lume possibile per la storia dell'arte, occorre che sia studiato e descritto anche nelle sue circostanze di fatto più volgari: le dimensioni d'assieme e dei particolari più importanti, la natura del materiale di cui si compone, la descrizione del metodo di lavorazione, l'indicazione dei dati che stabiliscono se la collocazione è originaria o no; i quali elementi di studi possono modificare di molto le conclusioni fondate unicamente sopra una prima impressione e sopra un esame troppo superficiale. Così la poca o nessuna importanza data dal Cattaneo alla natura dei materiali, ha tratto a conclusioni le quali, per lo meno, ci sembrano precipitate: per citare un esempio, il Cattaneo, parlando del ciborio di S. Ambrogio in Milano, dopo aver detto che le decorazioni delle quattro cuspidi manifestano colla varietà, novità ed eleganza dei motivi un'arte assai più progredita di quella del secolo IX, e dopo aver notato nelle figure dei timpani la giustezza delle proporzioni, la scioltezza e regolarità degli atteggiamenti, la sapienza del rilievo, la franchezza del piegare e l'espressione dei volti « tutti pregi, egli dice, che invano si cercherebbero anche nel meno imperfetto bassorilievo autenticamente italiano del secolo IX », viene a riconoscere come i quattro capitelli dello stesso ciborio siano le sole parti che abbiano tutta l'impronta dello stile italo-bizantino e che possono veramente risalire alla prima metà del IX secolo: e questo perchè il lavoro dei capitelli è men che mediocre, e le intrecciature della campana, invece di avere rilievo, sono semplicemente indicate con solchi incrociati. Ma questo divario di abilità nella esecuzione delle due parti del ciborio, — che a dire il vero non ci risulta così spiccato come ha potuto sembrare al Cattaneo — può essere spiegato colla diversità dei materiali nelle due parti del monumento: pei capitelli che poggiano sulle quattro colonne di porfido provenienti da un edificio romano, e che dovevano portare il peso di tutta la parte superiore, si dovette necessariamente adottare un materiale molto resistente il quale non permise all'artefice volgare che li eseguì una lavorazione molto minuta: gli archi e i timpani che si impostano sui capitelli sono invece in stucco, e questa materia spiega la facilità colla quale l'artefice, che certamente per tale lavoro importante dovette essere scelto fra i migliori dell'epoca, e non importava che fosse italiano, [1] potè sviluppare il suo concetto figurativo ed ornamentale: ecco quindi uno dei casi nei quali la natura dei materiali interviene a spiegare una condizione di cose che apparentemente potrebbe sembrare attribuibile a circostanze di tempo. [2]

[1] In una città grande e ricca come già nel secolo IX doveva essere Milano, per una chiesa tanto importante come il S. Ambrogio, è da supporsi che siano stati chiamati i migliori artisti. Vennero essi di Francia? Vennero di Venezia o dalla Grecia? Non è facile il dirlo; ma con uno studio di raffronti coi monumenti superstiti del IX secolo si potrebbe avere qualche lume in proposito.

Che in Italia nel IX secolo si sapesse scolpire il marmo con eleganza di forme, lo provano molti avanzi di scoltura in Venezia e nelle sue isole; che si sapesse disegnare la figura lo dimostrano i mosaici di quel secolo nelle basiliche di Roma, mentre il dittico di Rambona, eseguito indubbiamente nel IX secolo pel duca Orso, e che si conserva in Vaticano, attesta come vi fossero allora in Italia artisti che sapevano scolpire figure umane ed animali quasi come nel ciborio di S. Ambrogio. D'altra parte i molti e finissimi avorii bizantini e carolingi sparsi nei più grandi musei d'Europa, le miniature dei codici, come quello del codice greco di San Gregorio Nazianzeno nella *Nationale* di Parigi o della Bibbia latina di Carlo il Calvo a S. Paolo fuori le mura a Roma, sono manifestazioni di un'arte così sviluppata e così potente, che si può dire non fu superata e neppure uguagliata prima della fine del XIII secolo.

[2] A questo proposito è bene avvertire come in altro punto del suo libro, e cioè parlando degli stucchi di Cividale (pag. 93), il Cattaneo osservi: « taluno dei

Oltre a quanto si disse, quando si voglia dare alle conclusioni il maggior fondamento possibile, non bisogna trascurare l'importanza di una scelta avveduta e diligente dei frammenti che si prendono in esame, procurando che fra gli esempi adottati non vi sia — tanto rispetto alla presumibile loro epoca, quanto rispetto alla regione in cui si trovano o da cui provengono — una soluzione di continuità, e ciò allo scopo di poter rilevare la graduale evoluzione dell'arte in rapporto anche con le influenze che si sono manifestate da una regione all'altra. Da questo punto di vista l'opera del Cattaneo presenta qualche lacuna: alcuni monumenti ragguardevoli per la loro costituzione frammentaria, come ad esempio la basilica di Pomposa, oppure interessanti per la disposizione architettonica, come la chiesa di S. Lorenzo in Milano, non sono neppure citati: alcuni centri notoriamente importanti per la storia dell'arte nel periodo longobardo, come ad esempio Pavia, ebbero un cenno troppo sommario ed incompleto; insomma il Cattaneo non ha sensibilmente esteso il campo delle osservazioni oltre quello già esplorato dall' Hubsch, dal Garrucci, dal Rohault de Fleury, dal Selvatico, dal Dartein: dei quali autori egli rileva sovente gli errori, con un ardore che in qualche punto va scusato dalla passione per l'arte che nutriva quella giovane ed irrequieta intelligenza. Non sempre però le rettifiche ch'egli fa sono fondate; così, parlando della chiesa di S. Saba, esclude categoricamente l'esistenza dei frammenti antichi segnalati dal Selvatico in quel monumento, mentre i due capitelli compositi di serpentino verde di Laconia a grandi risalti di foglie, ed altri capitelli di marmo bianco di buona fattura come pure quattro fra le colonne, sono avanzi che danno in tal caso ragione al Selvatico, il quale del resto va scusato degli errori in cui cadde pel fatto che non potè disporre di tutto quel ricco materiale e di tutti quei mezzi che oggidì agevolano gli studii e le ricerche archeologiche. Così per le porte di S. Sabina l'autore — dopo aver riferito l'opinione dei signori Cavalcaselle e Crowe, i quali per i primi giudicarono quel lavoro anteriore al Mille — le assegna, come se fosse il primo a parlarne, al secolo V o alla prima metà del VI secolo, mentre già fin dal 1877 il Kondakoff[1] con un lungo studio di confronti, aveva stabilito in base ai caratteri iconografici e stilistici ch'esse appartengono al V secolo.

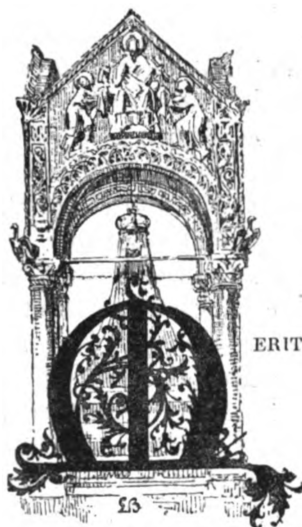
Anche nel ravvisare la mano di artisti greci in tutti i lavori di qualche importanza del VII e VIII secolo, il Cattaneo spiega un giudizio troppo sistematico, al punto che quando si imbatte nel nome di URSUS MAGESTER sul ciborio di S. Giorgio in Valpolicella, egli non esita ad osservare: « tutte queste sculture portano indubbie impronte dello stile greco, ma non è greco il nome del maestro, l'unico nome d'artefice che ci offrono i tanti lavori di questo stile che l'Italia possiede. E dovremo per ciò rinunciare alla greca paternità di quel ciborio? Sarebbe un dichiarare lavori d'italiani eziandio tutti gli altri: ma lo stile loro e il loro isolamento vi si oppongono recisamente ». Dopo tale premessa non può recare sorpresa che l' autore, per sostenere la sua tesi, affermi che « come moltissimi italiani d'allora portavano nomi greci, così nessuna meraviglia che parecchi greci avessero nomi romani: il maestro Orso potè dunque essere benissimo greco di nazione, e per il caso presente basta che il suo nome non sia longobardo ». Davvero che questo escludere categoricamente che vi possa essere stato un artista italiano di qualche valore nel secolo VII, non ha un serio fondamento, mentre non risolve nessun punto veramente interessante per le condizioni dell'arte, poichè, se è vero che certi motivi ornamentali provengono dall'oriente, non è meno vero che, tanto nell'antichità classica quanto nel medio evo, tali motivi furono ripetuti anche dagli artisti dell'occidente con quelle modificazioni che dipendevano dalla maggiore o minore diligenza o perizia degli scalpellini.

sostenitori della cronaca del 1533 tentò di spiegare la grande superiorità di questi rilievi di stucco sopra quelli di marmo dell'altare di Ratchis, non tanto col supporre maggior valentia nell'artefice, quanto avuto riguardo alla malleabilità della materia da esso impiegata, più docile al pensiero e più suscettiva di finezze. Ma, continua il Cattaneo, l'idea è del tutto errata, poichè anzi avviene ordinariamente il contrario: cioè i lavori di stucco riescono sempre più rozzi di quelli contemporanei di marmo, tanto che l'occhio non sa illudersene così di leggieri ». Anche qui abbiamo una asserzione troppo categorica, la quale, non solo nega il fatto positivo e materiale che lo stucco presenta maggiore facilità di lavorazione al confronto del marmo, ma sopprime altresì gratuitamente la possibilità che a quell'epoca un bravo artefice si sia applicato a lavori di decorazione in stucco.

[1] *Revue Archéologique*, 361.

Così allorquando si imbatte nei frammenti della chiesa di Aurona scoperti in Milano nel 1869, alcuni dei quali bastarono per ricostituire quel capitello di pilone a fascio di colonne che ha servito al Dartein e al Selvatico per provare lo sviluppo della basilica lombarda a volta nel secolo VIII, egli cerca di distruggere queste conclusioni col distinguere fra quei ruderi una parte ch'egli attribuisce a scalpelli greci del secolo VIII, mentre altri frammenti risalirebbero solo, a suo avviso, all'epoca della ricostruzione della chiesa, e cioè al 1099, e non sarebbero che una imitazione dei frammenti più antichi. Si trattava qui di un punto importante il quale meritava uno studio accurato, perchè tale ipotesi poteva essere avvalorata dagli apprezzamenti più minuti sulla qualità della pietra e sul metodo di lavorazione che dovrebbero risultare sensibilmente diversi in frammenti ai quali si vuole attribuire un divario di epoca di oltre tre secoli e mezzo: ma il Cattaneo si limitò a rilevare la diversità dei frammenti, senza darne però delle prove convincenti pel lettore. [1]

Riassumendo, la tesi dell'opera del Cattaneo, per quanto sagacemente e arditamente sostenuta, non arriva ad escludere che il risveglio dell'arte indigena nei secoli VIII e IX sia dovuto all'azione diretta di tradizioni locali che hanno potuto conservarsi attraverso alla decadenza dei secoli VI e VII. Non è altrimenti che con questa tradizione, latente ma pur sempre viva, che si può spiegare la uniformità di maniera d'ornare che il Cattaneo riconosce a Roma come nel Napoletano, nella Toscana, a Ravenna e nel Veneto, e che nella Lombardia ebbe la maggiore forza d'estrinsecazione; e poichè nei numerosi avanzi di monumenti e nelle radicate tradizioni della Lombardia le conclusioni del Cattaneo trovano un fiero ostacolo da superare, così questi lo affronta risolutamente, scegliendo per campo di battaglia il monumento lombardo più importante, la basilica di S. Ambrogio in Milano.



CIBORIO DI S. AMBROGIO IN MILANO

ERITA quindi un particolare esame questa parte importante e decisiva dell'opera del Cattaneo.

Dal Puricelli (1645) al Dartein, e più recentemente al Landriani, tutti quelli che hanno scritto diffusamente sopra questo monumento, hanno assegnato all'arcivescovo Ansperto (868-881) la costruzione dell'atrio che precede la basilica, col che hanno ammesso per il tipo così caratteristico delle basiliche a vôlte, quella priorità di sviluppo in Milano che per se stessa giustifica il titolo di architettura lombarda comunemente attribuito a tal genere di costruzioni. Non sono però mancati gli scrittori di opinione contraria, e ai quattro che il Cattaneo ricorda, ed ai quali si associa, altri vennero ad aggiungersi in questi ultimi tempi.

Chi volesse però giudicare la questione in base solo agli argomenti che furono addotti pro e contro, non avrebbe così facilmente modo di arrivare ad una conclusione. Certamente per chi esamina attentamente il S. Ambrogio di Milano, può far meraviglia che un tipo di architettura così completo e caratteristico quale si presenta nell'edificio in questione, rimonti sino al secolo IX, giacchè, ammettendo questo, si deve pure ammettere che l'architettura lombarda, in tutto il periodo non breve che si stende dal secolo IX al XII, non avrebbe spiegato nè una grande evoluzione di forme, nè un sensibile progresso nella decorazione: ciononostante, ed indipendentemente dall'impressione individuale che si può ricevere dal monumento, rimane sempre la necessità che l'epoca da assegnare all'erezione dell'atrio di S. Ambrogio venga accertata da un documento scritto molto esplicito o, in mancanza di questo, da un serio complesso di osservazioni e di raffronti che

[1] Anche l'abate Ceruti nella sua memoria sulle *antiche Mura milanesi di Massimiano* (Torino, 1869), inclina a credere quei capitelli dell'epoca della ricostruzione della chiesa alla fine del secolo IX. La questione però attende ancora uno studio definitivo per essere risolta.

possano stabilire nettamente la correlazione di epoca fra il S. Ambrogio ed altri edificii di cui sia sicura la data di fondazione. Questo studio di raffronti sinora non venne tentato in modo positivo per il S. Ambrogio, giacchè i principali argomenti addotti dagli scrittori che hanno discusso sull'epoca dell'atrio in questione, si basano quasi esclusivamente sul testo della ormai famosa iscrizione funeraria di Ansperto conservata nell'interno della basilica, nella quale, assieme al ricordo di molte opere edilizie compiute da questo arcivescovo, si legge il pentametro:

ATRIA VICINAS STRVXIT ET ANTE FORES

il quale si è prestato a svariate interpretazioni. Non è qui il caso di fare una dissertazione intorno a questo pentametro: basterà ricordare come il Puricelli lo abbia interpretato nel senso che Ansperto ebbe a costruire l'atrio dinanzi alle porte della basilica, ritenendo che la parola *vicinas,* considerata la collocazione della lapide, non lasci alcun dubbio che la frase si riferisca alla chiesa di S. Ambrogio.

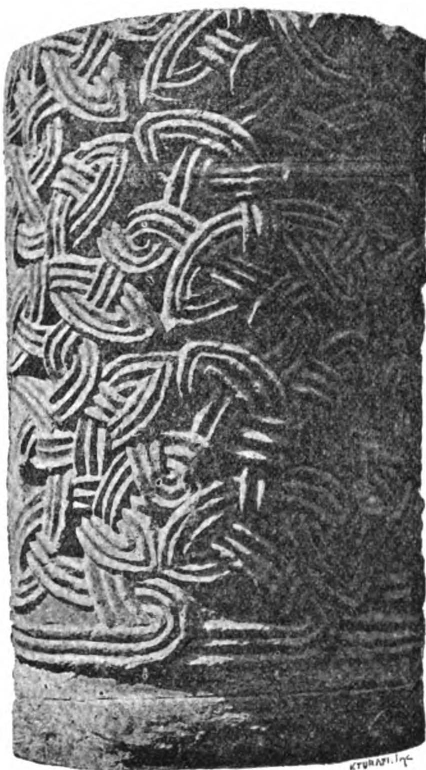


Figura *A.* — ORNATO DELLA PORTA MAGGIORE DEL S. AMBROGIO A MILANO

Il Cattaneo, dopo avere riportato tale interpretazione, che fu accolta senza difficoltà sino ai nostri giorni da molti scrittori e che egli stesso accetta nel senso che le parole *Atria* e *fores* si riferiscano proprio a S. Ambrogio, fa osservare come il pentametro non possa autorizzare la conclusione che l'atrio costrutto da Ansperto, cui allude la lapide, sia quello che tuttora si conserva, giacchè egli ritiene che la costruzione di Ansperto dovesse avere i caratteri degli antichi quadri-portici a colonne delle primitive basiliche, mentre l'atrio attuale non sarebbe che una ricostruzione del secolo XII contemporanea all'innalzamento del campanile dei Canonici, a destra della basilica. [1]

L'argomento principale al quale si appoggia il Cattaneo per avvalorare tale spostamento di epoca, che non è indifferente giacchè abbraccia più di due secoli e mezzo, è il seguente: stando alla lapide, Ansperto avrebbe costrutto davanti le porte un atrio, il quale doveva quindi girare il cortile non soltanto pei tre lati anteriori, ma anche per il quarto, lungo il muro della chiesa: ma poichè questo lato dell'atrio non si trova semplicemente addossato alla basilica, ma è immedesimato nella costruzione stessa della fronte della chiesa, che si innalza in corrispondenza alla parete esterna di questo portico, così — osserva il Cattaneo — non si sarebbe potuto a stretto rigore dire che Ansperto abbia innalzato l'atrio davanti alle porte, bensì davanti la facciata della basilica. Oltre a ciò, il Cattaneo riporta il fatto, già noto e constatato nelle recenti illustrazioni del monumento, che i tre lati anteriori dell'atrio non si presentano costrutti contemporaneamente al quarto lato corrispondente alla fronte, pel fatto che gli archetti della cornice di questo lato continuano anche nelle tratte che rimasero nascoste in seguito all'aggiunta dell'atrio. Per queste due considerazioni, egli ravvisa nell'atrio attuale una costruzione affatto distinta da quella di Ansperto, e in tale opinione egli si sente

1 Il Cattaneo dà al pentametro questa costruzione: *Et struxit atria ante vicinas fores.* Dell'altra interpretazione per la quale il *vicinas* si farebbe accordare con *atria,* non vale la pena di parlarne: accenniamo solo che la ragione portata dal Cattaneo per rigettarla, quella cioè che se la *s* di *vicinas* fosse un errore dello scultore e si dovesse legger *vicina* l'*a* sarebbe breve, mentre per la ragione metrica occorre in quel posto una lunga, non è esatta: l'*a* sarebbe ugualmente lunga per posizione 1° perchè precede la parola *Struxit* che comincia con tre consonanti, 2° perchè cade su di essa la prima cesura del pentametro, onde si ha la posa.

rafforzato dal fatto che, a suo giudizio, tutta la costruzione e specialmente la decorazione dell'atrio ha una importanza ed uno sviluppo che non corrisponde alle presumibili condizioni dell'architettura lombarda nel secolo IX. Lo studio diligente dell'atrio in ogni sua parte conduce però al convincimento che, fra la costruzione della parte di atrio aderente alle porte e quella dei rimanenti tre lati, non vi possa essere un divario di tempo molto grande e tale da non potere anche essere compreso nel periodo di anni in cui Ansperto fu arcivescovo di Milano. Infatti non vi sono differenze sensibili nella composizione, nel carattere decorativo e nella tecnica delle scolture dei capitelli in ogni parte dell'atrio, beninteso se si ha l'avvertenza di limitare l'attenzione ai soli capitelli originarii, espressamente eseguiti per l'atrio, distinguendoli dai molti che furono manomessi, riattati od anche per intiero rifatti in epoche relativamente recenti, come lo provano le traccie del restauro compiuto all'atrio verso il 1630 dall'architetto Fr. Maria Richino, il quale, se si è mostrato capricciosamente barocco negli innumerevoli edificii di sua composizione, ha però più di una volta, nel rimaneggiare e perfezionare vecchi edifici, accennato ad applicare con intuito raro pei suoi tempi i moderni criterii di restauro, al punto che certamente non si sarebbe aspettato che in qualche libro, anche straniero, fossero riportati come esempii di decorazione del secolo IX i capitelli figurati ch'egli aggiunse all'atrio di S. Ambrogio, o come esempio fra le migliori decorazioni in terra cotta del secolo XV, le finestre e le cornici della parte da lui aggiunta all'Ospedale Maggiore di Milano. [1]

Ammesso che tutto l'atrio di S. Ambrogio possa essere stato comodamente costrutto in un periodo di tempo non maggiore di venti anni, rimarrebbe ancora, per contestare o per lo meno mettere in dubbio l'opinione del Cattaneo, la necessità di dimostrare come il senso della lapide di Ansperto possa adattarsi egualmente alla supposizione che la parte d'atrio aggiunto sia stata applicata alla facciata anzichè immediatamente *ante fores*. E tale significato si può ottenere coll'adottare la seguente costruzione del pentametro: *atria struxit et ante vicinas fores* assegnando alla parola *ante*, usata come *antea*, un significato di tempo anzichè di luogo: per cui, stando all'iscrizione, Ansperto avrebbe *costrutto l'atrio, e prima di questo le porte*, il che corrisponderebbe alla progressione logica del lavoro quale risulta dai dati di fatti e cioè: 1° costruzione delle porte col relativo nartece di cinque arcate; 2° aggiunta dell'atrio di cui il nartece stesso diventò uno dei lati. [2]

A sostegno della tesi del Cattaneo rimarrebbe solamente l'asserzione che le linee architettoniche e il carattere decorativo dell'atrio si presentano come lavoro del secolo XII anzichè del IX secolo: per persuadere di ciò il lettore egli richiama l'attenzione sopra alcuni frammenti decorativi di stile italo-bizantino che si veggono nell'atrio, e nei quali egli riconosce i pochi avanzi della costruzione del IX secolo: fra questi menziona e riproduce in disegno uno dei pezzi degli stipiti della porta maggiore (pag. 196, fig. 117). « Questi marmi, egli dice, non possono essere contemporanei alla porta: prima perchè mostransi in più pezzi sovrapposti dei quali due mutilati; poi perchè le loro scolture rivelano un'arte ancora bambina e di gran lunga inferiore, e per ciò anteriore a quella, non solo degli atrii, ma eziandio della facciata e delle navi interne ».

Se queste osservazioni si adattano specialmente al frammento di stipite preso come esempio, si possono però adattare anche agli altri frammenti degli stessi stipiti benchè meno arcaici, i quali presentano una composizione ed una esecuzione affatto simile a quella di altre parti della stessa porta, come ad esempio le prime cordonature che fiancheggiano gli stipiti in cui, applicando gli stessi criterii del Cattaneo, non vi potrebbe essere alcun dubbio per riconoscervi un lavoro del IX secolo.

Ora, se si conviene nell'assegnare al secolo IX queste cordonature, non vi è una ragione per non assegnare alla stessa epoca le cordonature curve che formano l'archivolto, per le quali non

[1] Vedi H. STRACK, *Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien*. Berlin, 1889, tav. 42.

[2] Nel medio evo avveniva di frequente che l'atrio si sovrapponesse alla facciata anche se questa fosse stata da poco fabbricata per stare senz'atrio: un esempio molto convincente si ha in S. Clemente di Casauria ricostrutto verso la fine del secolo XII dall'abate Leonate, il quale, dopo che la facciata fu terminata secondo narra il *Chronicon Casauriense* scritto alla fine del secolo XII, pensò di aggiungervi l'atrio.

è a dubitare che siano state lavorate espressamente per la porta attuale, col che si viene nella necessità di riconoscere della stessa epoca degli stipiti e dell'archivolto, anche i capitelli che vi si interpongono e il bellissimo architrave: insomma non si trova più una linea sicura di delimitazione fra la parte che sarebbe del secolo IX e quella che dovrebbe essere di due secoli e mezzo dopo. Ora è possibile ammettere che dopo il 1120 si siano completate delle parti rimaste interrotte fino dall'anno 880, conservando lo stesso carattere?

Essendo questo un punto importante della questione, crediamo opportuno di dare il disegno di queste varie parti della porta: la figura *A* rappresenta una porzione della cordonatura decorata con un intreccio geometrico identico a quello di varii pezzi dello stipite: la figura *B* dà la de-

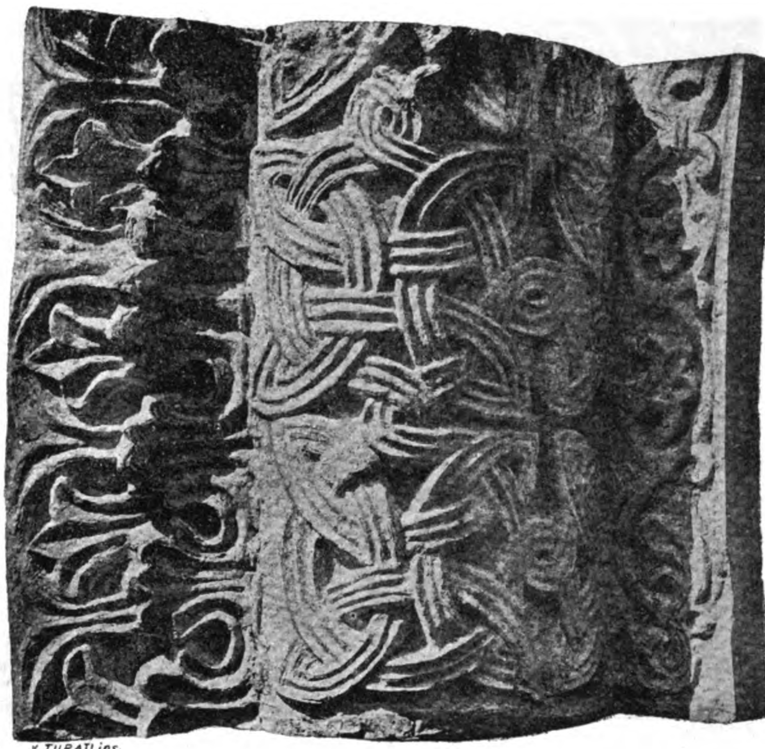


FIGURA *B*. — ORNATO DELLA PORTA MAGGIORE DEL S. AMBROGIO DI MILANO

corazione dell'archivolto corrispondente alla cordonatura, e la figura *C* rappresenta una parte dell'architrave. Queste figure sono direttamente riprodotte da calchi in gesso ricavati dal vero, per cui è stato possibile dare alla riproduzione tutto l'effetto di rilievo e di esecuzione necessario perchè lo studioso abbia agio di giudicare del carattere della decorazione e dell'epoca cui questa risale. [1]

Per mostrare come sia necessario procedere con grande precauzione nel risolvere la questione del S. Ambrogio, torna opportuno un altro argomento, contrario all'attribuzione dell'atrio ad Ansperto, riportato nel III volume delle *Iscrizioni di Milano* raccolte da V. Forcella per incarico della Società Storica Lombarda e pubblicato in questi giorni. All'estremità superiore della cordonatura di destra della porta maggiore di S. Ambrogio si leggono, capovolte, le parole

ADAM MAGISTER

Il Forcella, riportando fra le iscrizioni della basilica anche questa, vi aggiunge una nota per

[1] Sarebbe sempre utile che i frammenti decorativi che servono a stabilire delle conclusioni importanti per la storia dell'arte, fossero riprodotti con quella fedeltà che si può solo ottenere con un processo meccanico. Le figure dell'opera del Cattaneo, ricavate da disegni a penna, non sempre conservano il carattere decora-

ricercare chi possa essere questo maestro Adamo; e ricordando come le porte della basilica siano state restaurate al tempo di Filippo da Lampugnano (1196-1206) e come appunto nel 1206 si trovi un maestro Adamo d'Arogno intento ai lavori della cattedrale di Trento, si mostra inclinato a ritenere che il maestro Adamo del S. Ambrogio possa essere la stessa persona dell'architetto di Trento.

Tale ipotesi non sarebbe affatto azzardata e può incoraggiare quelle ricerche e quegli studi che servano a convalidarla. [1] Ma dove le deduzioni che ne ricava il Forcella si presentano eccessive si è nel ritenere senz'altro, pel solo fatto di quelle due parole, che tutto il lavoro della cordonatura — che secondo la tesi del Cattaneo dovrebbe essere del secolo IX — sia invece opera del secolo XII.



FIGURA C. — ORNATO DELLA PORTA MAGGIORE DEL S. AMBROGIO DI MILANO

Due parole incise sopra un importante frammento decorativo non possono così facilmente attestare che tutto il frammento sia dell'epoca stessa della iscrizione, specialmente quando questa ha una posizione anormale trovandosi, come si disse, capovolta.

Noi crediamo si possa così spiegare questo fatto; alla fine del secolo XI o nei primi anni del XII la porta di S. Ambrogio subì dei restauri: si può quindi ragionevolmente ammettere che varii pezzi della porta siano stati levati per le opere di riparazione necessarie, il che era tanto più facile per quei pezzi che non si legavano alla struttura muraria dell'edificio, come sono appunto le cordonature già menzionate di fianco agli stipiti della porta. E che queste due cordonature siano

tivo dei frammenti, per cui non possono costituire un elemento sicuro per studi e raffronti.

[1] Maestro Adamo d'Arogno (diocesi di Como) e i figli di lui costrussero buona parte del duomo di Trento, come attesta la lapide che ancora si vede nella parete esterna dell'abside maggiore: « .... hujus Ecclesie opus incepit et construxit Magister Adam de Arognio Cumane Diocesis et circuitum ipse, sui filii, inde sui Aplatici cum appendiciis intrinsece ac extrinsece istius Ecclesie magisterio fabricaverunt. » Basta però esaminare la decorazione esterna ed interna del duomo di Trento, per convincersi che maestro Adamo non può essere l'autore della decorazione della porta maggiore di S. Ambrogio.

state rimosse non vi è a dubitare: lo dimostra chiaramente il fatto che una di esse, quella di destra, venne rimessa in opera capovolta, presentando in basso quella fascia ad ornamentazione distinta dal resto, che in quella di sinistra si trova in alto, il che spiega perfettamente come si vegga capovolta altresì quella iscrizione che era stata incisa per figurare in basso della cordonatura. Non è quindi infondata la supposizione che all'atto del restauro, che potrebbe essere stato compiuto dal maestro Adamo d'Arogno, questi abbia fra gli altri lavori levate le due cordonature, sopra una delle quali incise il proprio nome a ricordo dell'opera sua e quindi, per inavvertenza o altra ragione, sia stata collocata a destra la cordonatura che era a sinistra, mettendola necessariamente capovolta pel fatto che alla cordonatura è unita una aletta di pilastro che doveva adattarsi ancora alla corrispondente porzione di base e di capitello: la cordonatura di destra dovette quindi essere collocata a sinistra, ma non vi fu la necessità di capovolgerla, perchè a questa non si trova unita, come nell'altra, la corrispondente aletta di pilastro.

Ci siamo alquanto dilungati su questo punto inquantochè interessava mettere in evidenza le contraddittorie conclusioni cui può condurre una analisi incompleta del monumento, col rilevare come due medesimi scrittori, concordi nel voler dimostrare che l'atrio di S. Ambrogio non sia anteriore al secolo XII, si sieno serviti degli stessi frammenti, attribuendo però a questi due epoche che hanno un divario nientemeno che di due secoli e mezzo. Il Cattaneo e il Forcella sono pure concordi nel chiedere che sia levata la lapide, posta pochi anni or sono dal Municipio di Milano sulla fronte esterna dell'atrio, colla iscrizione:

ANSPERTO DA BIASSONO
ARCIVESCOVO DI MILANO
DAL DCCCLXVIII AL DCCCLXXXI
ERESSE QUEST'ATRIO

Noi però, benchè poco teneri per queste iscrizioni moderne disseminate con troppa facilità, non conveniamo, per ora, nel reclamare così leggermente che questa lapide sia tolta: se, all'infuori della lapide funeraria, non è ancora storicamente accertato che l'atrio di S. Ambrogio sia opera di Ansperto, non è neppure provato che questo sia una costruzione del secolo XII: dimodochè ci sembra per lo meno imprudente troncare la questione, col togliere ora la lapide, finchè non sia tolta di mezzo la possibilità che ulteriori ricerche ne abbiano ad imporre la ricollocazione in posto.

Se quindi non si può ancora considerare risolta la questione del S. Ambrogio di Milano, sulla quale si fonda tutto il sistema della evoluzione dell'arte dal secolo VI al Mille ideato dal Cattaneo, questi colla pubblicazione sua avrà contribuito a richiamarvi ancora una volta l'attenzione degli studiosi, promovendo quelle ulteriori ricerche ed indagini che forse in un non lontano avvenire potranno portare una maggior luce su questo punto vitale dell'architettura lombarda nel IX secolo.

LUCA BELTRAMI

NUOVI DOCUMENTI

Le arti in Roma

sotto il pontificato d'Innocenzo VIII (1484-1492)

Nella storia dell'arte alla corte dei papi il pontificato di Innocenzo VIII (Cibo da Genova; 29 agosto 1484-25 luglio 1492) occupa di solito uno degli ultimi posti. Tuttavia i lavori eseguiti sotto questo pontefice, sebbene non abbiano lo splendore di quelli ordinati dal suo predecessore Sisto IV, non sono privi d'interesse e d'importanza. Durante il suo regno Innocenzo VIII fece lavorare delle grandi opere, sopra tutto di architettura; ed inoltre l'epoca del suo pontificato è precisamente quella in cui, per fatale evoluzione, il Rinascimento, rimasto così a lungo indeciso in Roma, giunse alla sua maturità: gli sforzi di maestri quali il Pollaiuolo, il Mantegna, Filippino Lippi, dimorati per qualche tempo in questa città, finirono per trionfare delle ultime esitazioni.

I.

La Pittura

Al tempo della morte di Sisto IV, trovavasi in Roma il Perugino; egli approfittò della sua dimora sulle rive del Tevere per offrire tosto al nuovo papa i suoi servigi, ed ebbe la soddisfazione di vederli aggraditi. Sisto IV era morto il 13 agosto 1484; il 14 novembre dello stesso anno il Perugino, avendo a compagno di lavoro Antonazzo, riceveva un acconto per vari lavori decorativi eseguiti per l'incoronazione di Innocenzo VIII; d'altra parte continuava a lavorare anche per il cardinale Giuliano della Rovere, che fu poi papa Giulio II; e da una lettera inviata da questo prelato nel 1492 ai priori d'Orvieto, si può vedere con quale insistenza egli li pregò (si potrebbe quasi dire li supplicò) di rimandargli al più presto il suo pittore favorito.

(Archivio segreto Vaticano. — *Intr. et Ex. Cam.*, 1484-1485, fol. 162).

1484, 20 novembre — « De mandato facto die XIIII dicti florenos trecentos decem de Carl. x pro flor. Magro. Antonaccio et Petro de Perusia pictoribus, videlicet duc. 250 pro diversis banderiis pictis pro coronatione S. D. N. pape et flor. 50 pro pictura XII banderiarum cum armis S. D. N. et una simili missa ad Cerveterem et diversis aliis rebus de quibus constat in mandato ac flor. x pro dealbatura aule palatii et pictura xxv ymaginum sancti Ant[onii] et aliis picturis factis in camera S. D. N., numeratos dicto Mag.ro Antonaccio. »[1]

Le tenebre che per così lungo tempo hanno avvolto la personalità del pittore Antonazzo Aquilio, sono oggi sparite grazie ai lavori dei signori Cavalcaselle e Crowe da un lato, da quello dei signori Corvisieri e Bertolotti dall'altro[2]. Dal documento riprodotto qui sopra e da quelli che seguono risulta che Antonazzo fu per qualche tempo socio del Perugino; e ciò ci dà un'idea non piccola della sua riputazione. Dopo aver lavorato insieme intorno ai preparativi per l'incoronazione d'Innocenzo VIII, dipinsero insieme la porta della cappella Sistina. Il pagamento di questo lavoro è menzionato una volta in un registro dell'Archivio di Stato a Campo Marzio, ed un'altra volta, con data differente, in un registro dell'Archivio segreto Vaticano. Quest'ultimo aggiunge un prezioso particolare che cioè gli 83 fiorini in cui consisteva il pagamento furono contati nelle mani di « magister Petro de Perusia ».

(Archivio di Stato in Roma. — *Mand.* 1484-1486, fol. 45)

1485, 12 febbraio. — « Magistro Antoniatio et sociis pictoribus qui depinxerunt portam Capelle palatii apostolici florenos octuaginta tres de Carlenis x pro floreno. »

(Archivio segreto Vaticano. — *Intr. et Exit.*, 1484-1486, fol. 211).

[1] Un documento simile, con qualche variante, quale la data del 14 invece che del 20 novembre, fu pubblicato nelle *Peintures de Melozzo da Forlì*, p. 6 (Estratto dalla *Gazette des Beaux-Arts*, ottobre 1875).

[2] Vedi il *Buonarroti*, 1869, e l'*Archivio della città e provincia di Roma*: vol. V, (1883), fasc. I.

1485, 26 maggio. — « Dicta die solvit florenos octuaginta tres de Carlenis x pro floreno Mag.ro Antoniacio et sociis pictoribus pro pictura porte Cappelle palatii, numeratos Mag.ro Petro de Perusia, florenos LXXXVI 33 ».

I seguenti documenti ci fanno conoscere diversi lavori eseguiti da Antonazzo, sia per il papa, sia per il convento di S. Agostino.

(Archivio di Stato in Roma. — *Mandati*, 1486-1488, fol. 32).

1487, 31 ottobre. — « Similiter solvatis Antoniazo pictori florenos octuaginta quinque de Charlenis x pro floreno pro 529 armis depictis et pro pictura castri et certis aliis rebus in exequiis Ill. Regine Cipri ».[1]

(Sagr. S. Agost., 1474-1496, fol. 50).

1490, aprile. — « Item carlini papali quattro ad mastro Antonio pentore per faro acconciare et dare l'incarnato al crucifisso ostenso per lo predicatore, b. XXX ».

(Ibidem, fol. 52).

1490, 26 agosto. — « (eidem) Carlini 4, bol. 4 per 46 arme in carta (del papa, di diversi cardinali, etc.), fl. 49, d.ti 8. »

(Ibidem, fol. 62 v°).

1492, 18 aprile. — « (eidem) Carlini 2 per dar meglio lo incarnato al crucifisso, b. XV ».

(Ibidem, fol. 64).

1492, 26 agosto. — « (eidem) b. 22 per 15 arme del papa et 10 del protectore et delli cardinali novelli, b. XXII. »

(Ibidem fol. 75).

1494, 26 agosto. — « Item dedi ad M.o Antonazo ducati septe per ripegnere lo tabernaculo della Madona. »

(Vedi ibid. foll. 75 v°, 76 v°, 82 v°, ecc.).

Dei lavori eseguiti in Roma sotto il pontificato di Innocenzo VIII da un altro collaboratore del Perugino, Bernardino Pinturicchio, basterà qui far semplicemente menzione: i lettori ne troveranno i più ampi dettagli nella *Storia della pittura in Italia* dei signori Cavalcaselle e Crowe (ediz. tedesca, tomo IV, pag. 217-273), e nella dotta monografia del signor Augusto Schmarsow, *Pinturicchio in Rom*. S'ignora se il documento qui sotto riportato si riferisca a Bernardino o al suo oscuro omonimo e compatriota Bernardino di Piero, il quale da alcuni documenti pubblicati dal Milanesi[2], appare dimorante stabilmente in Siena negli anni 1484 e 1485, che son precisamente quelli, ai quali appartiene il nostro documento.

(Archivio di Stato in Roma. — *Mandati*, 1484-1486, fol. 27 v°).

1484, 14 dicembre. — « Berarno de Senis pictori pro libris 32 gipsi ad formandum fl. - 60 b. »

[1] Vedi BERTOLOTTI, pag. 13.

[2] *Documenti per la storia dell'arte senese*, tomo II, pag. 406.

Se si considerano soltanto i lavori di poca importanza affidati a Pier Matteo Serdenti d'Amelia, si potrebbe credere d'aver a fare con un imbianchino e non con un vero pittore; e realmente noi lo vediamo ogni momento incaricato di opere infime. Però una testimonianza contemporanea, alla quale non si esiterà a prestar fede, ci mostra che la riputazione di questo maestro non aveva per limite la corte pontificia e Roma. Nel 1482 uno dei deputati dell'Opera del duomo d'Orvieto, volendo far eseguire gli affreschi della cappella nuova, la cui decorazione era stata cominciata da frate Angelico, propose ai suoi colleghi d'indirizzarsi a Pier Matteo d'Amelia; però insistette sulla necessità di fargli prima subire una prova [1]. Non sappiamo se questa proposta fosse messa in esecuzione, ma possiamo affermare che, cominciando dal pontificato d'Innocenzo VIII, Pier Matteo compì lavori importantissimi per la corte papale. Vi fu anzi un momento, in cui la Camera apostolica gli fu debitrice d'una somma, relativamente molto rilevante. Antoniazzo, che allora si trovava in tutta la forza del suo talento, non sdegnò d'associarsi con lui, e nel 1485 i due maestri dipinsero uno stendardo destinato alla rocca di Benevento. Nei documenti che qui riportiamo, si troveranno molti altri lavori eseguiti da Pier Matteo per la corte papale.

(Archivio di Stato in Roma. — *Mandati*, 1484-1486, fol. 34 v. — Archivio segreto Vaticano. — *Introit. et Exit.*, 1484-1485, fol. 175, sotto la data 21 gennaio).

1485, 14 gennaio. — « Magistro Antonatio de Urbe et Petro Matheo de Ameria pictoribus florenos de Camera quindecim de Karlenis x pro floreno pro parte eorum salarii et mercedis manufacture cujusdam vexilli per eos faciendi ex ordinatione Camere prefate pro arce civitatis Beneventanae. »[2]

(Archivio di Stato in Roma. — *Mandati*, 1484-1486, fol. 43 v.).

1485, 4 febbraio. — « Solvi faciatis Petro Matheo de Ameria pictori florenos tringinta (*sic*) duos, vid. triginta duos de Carl. x pro floreno pro pictura diversarum rerum in palatio apco. »

(Archivio di Stato in Roma. — *Mandati*, 1484-1486, fol. 52. — Archivio segreto Vaticano. — *Introit. et Exit.*, 1484-1485, fol. 214 v°, sotto la data 31 maggio)

1485, 9 marzo. — « Magistro Antonio de Urbe et Magistro Petro Matheo de Ameria pictoribus pro pictura certorum vexillorum ad usum illustrissimi domini Sancte Romane Ecclesie Capitanei, ducatos centum quatraginta, et pro pictura quatuor vexillorum ad usum arcis Civite Vetule ducatos triginta et pro pictura onius banderie cum armis Smi domini nostri ad usum arcis Cerveteris ducatos duodecim, et pro pictura unius banderie ad usum Capitolii ducatos quatuor, et pro pictura unius banderie pro civitate Beneventi ducatos triginta, et pro pictura armorum Smi domini nostri in camera Sue San-

[1] LUZI, *Il duomo d'Orvieto*, pag. 447.

[2] Vedi *Bertolotti*, pag. 12.

ctitatis ducatos tres, ad rationem decem carlenorum pro quolibet — ducato. Constituentes in totum computatis rectensionibus ducatos ducentos viginti quatuor et bol. LXIII. »

(Archivio di Stato in Roma. — *Mandati*, 1484-1486, fol. 82 vo).

1485, 28 maggio. — « Magistro Pier Matheo de Ameria pictori florenos centum de Karlenis x pro floreno pro complemento solutionis diversarum rerum quas depinxit pro usu palatii apostolici. »

(Ibid., loc. cit., fol. 166 vo).

1486, 20 febbraio. — « Magistro Petro de Ameria pictori pro infrascriptis operibus per eum factis infrascriptas pecuniarum summas, et primo videlicet: pro novem impannatis depictis cum armis Smi domini nostri pape pro logiis super portam guardie ad rationem Karlenorum 8 pro quolibet.

« Item pro pictura 30 cabellorum pro consistorio ad rationem Karlenorum 5 pro quolibet.

« Item pro pictura duarum figurarum Sancti Antonii in orto secreto.

« Item pro pictura onius mensae rotundae cum armis Smi domini nostri ad pampilionem (pavilionem) in vinea.

« Item pro una impannata in camera orti secreti.

« Item pro 100 targonibus cum armis Smi domini nostri ad custodiam palatii.

« Item pro pictura Sancti Antonii in logia prope puteum.

« Item pro pictura unius cameroli in orto secreto.

« Item pro pictura duarum stangarum de ligno pro sede Smi domini nostri.

« Item pro XII hastis pro stafferiis depictis et inauratis cum armis Smi domini nostri.

« Item pro x banderiis de boccaccino cum armis Smi domini nostri ad aurum et argentum, ad rationem ducatorum sex pro quolibet.

« Item pro novem baculis pro stafferiis deauratis cum armis Smi domini nostri ad rationem octo Karlenorum pro quolibet.

« Item pro duobus impannatis cum 8 figuris et frisio in circuitu in solo pontificali.

« Item pro una inpannata cum Annuntiata et duobus panonibus cum armis Smi domini nostri in camera pape.

« Item pro duobus impannatis cum sex figuris et armis Smi domini nostri in camera ubi comedit Smus dominus noster papa.

« Constituentes in totum summam florenorum C. L. V. Karl. 7 de Karlenis x pro floreno. »

(Archivio segreto Vaticano. — *Introit. et Exit.*, 1485, fol. 195; vedi Archivio di Stato in Roma. — *Mandati*, 1486, fol. 173 v.).

1486, 23 marzo. — « De mandato facto die VIII martii florenos centum sexaginta quatuor de Karl. x pro flor., b. 50. Magistro Petro Matheo de Ameria pictori pro pictura duorum vexillorum pro Ill. D. Roberto de Sancto Severino Sanctae Romanae Ecclesiae confalonerio. »

(Ibid., loc. cit., fol. 196 v.).

1486, 31 marzo. — « De mandato facto die XX februarii florenos centum viginti octo de Karl. x pro flor. bol. 52 1/2 Mo Petro do Ameria pictori pro diversis picturis et laboreriis factis in palatio apostolico ut patet per cedulam. »

(Archivio di Stato in Roma. — *Mandati*, 1484-1486, fol. 267 v.).

1486, 23 dicembre. — « Magistro Petro Mathie de Ameria pictori pro infrascriptis operibus per eum factis infrascriptas pecuniarum summas, et primo videlicet:

« Pro pictura quinque scabellorum rubeorum cum armis Domini nostri.

« Item pro pictura 4 armorum pape pro volta Audientie de marmore cum auro et aliis coloribus, ducatos decem septem.

« Item pro pictura trium camerarum cum frisiis in circuitu in palatio supra Audientiam.

« Item pro pictura duorum armorum pape cum spiritellis ad portam orti secreti cum 3 armis pape et aliis rebus.

« Item pro pictura menium totius palatii Audientie nove.

« Item pro pictura armorum pape cum 4 angelis in campo aureo in palatio Audientie.

« Item pro pictura 5 armorum pape in marmore supra logiam dicti palatii Audientie, ornatorum auro et aliis coloribus.

« Item pro 125 scatulis ad ponendum agnus dei depictis et pro 17 deauratis scatulis, ducatos XLI.

« Item pro pictura duarum portarum principalium dicte Audientie de auro.

« Item pro pictura duarum mansionum Registrorum Supplicationum et Bullarum in dicto palatio cum frisiis in circuitu ornatis auro et cum solariis imbuxolatis auro et aliis coloribus ornatis.

« Item pro pictura camere in qua habitat dominus Raphaël in viridi colore cum solario depicto cum rosis viridibus et frigio in circuitu.

« Constituentes in totum summam ducentorum sexaginta septem ducatorum cum dimidio, ad rationem x Karlenorum pro quolibet floreno. »

(Ibid., *Mandati*, 1487-1488, fol. 134 vo e 135).

1487, 28 novembre. — « Magistro Petro pictori de Ameria infrascriptas pecuniarum summas pro infrascriptis laboriis *(sic)* factis in diversis locis palatii Apostolici, et primo videlicet:

« In loco Registri duo insignia sanctissimi domini nostri papae, duo cornicioni et duo sopraceli summami florenorum duodecim.

« Item in palatio Audientie duas cameras pictas cum frisis in quibus moratur dominus Aleriensis [1] florenos octo pro quolibet.

« Item in palatio praedicto in Camera Reverendi do-

[1] Il vescovo d'Aleria.

mini Archiepiscopi Cusentini duo frisi, florenos tres in totum.

« Item pro sex scutis lingneis (*sic*) dipictis cum insignia sanctissimi domini nostri pape, quae sunt in foreria, pro carlenis octo pro quolibet.

« Item in palatio in cubiculo domini Bernardini Ganiber. duo insignia sanctissimi domini nostri pape et tria sua, florenos decem.

« Item in palatio in Camera Reverendi domini Archiepiscopi Beneventani una insignia sanctissimi domini nostri, una magna fenestra cum duobus suis insigniis, florenos decem.

« Item fenestras novem impannatas in logia sanctissimi domini nostri pape cum insignia ejusdem Sanctitatis et alia ornamenta, carlenos duodecim pro quolibet, florenos undecim, bol. 60.

« Item in orto secreto sanctissimi domini nostri duo magna insignia, florenos duos.

« Item supra portam Camere speditionis una insignia sanctissimi domini nostri pape, fl. 1.

« Item quatuor banderie sirici cremosini, videlicet unum magnum gagliardum cum tribus quatris cum insignia sanctissimi domini nostri pape auri et argenti, florenos sexaginta, pro quolibet summa, CCXL.

« Item pro tribus pennonis pro trombone et pifaris Castri Sancti Angeli, summa flor. viginti.

« Item pro tribus banderiis magnis bucchacini pro arce civitatis Spoleti cum insignia sanctissimi domini nostri, in summa florenos quatraginta quinque.

« Item pro una insignia marmorea sanctissimi domini nostri pape ornato auri et azuri, florenos octo.

« Item pro reparatione supradictarum banderiarum sirici, que qualis sit non potest extimari, summa florenorum sexdecim.

« Constituentes in totum summam florenorum trecentorum nonaginta novem bol. 45...... (*sic*) pro suprascriptis rebus, ut apparet in cedula per magistrum Antonacium pictorem et Johannem Petri Turrinum revisa et subscripta et in Camera Apostolica approbata. »

(Ibid. — *Mandati*, 1488-1490, fol. 38).

1488, 25 novembre. — « Magistro Petro Matheo de Amelia pictori florenos sexaginta novem de Karlinis decem pro floreno pro pluribus et diversis laboreriis per eum factis in tinelo majori, dispensa, et certis aliis locis apostolici palatii ac duabus armis depictatis (*sic*) in logia ante Audientiam dicti palatii. »

(Archivio segreto Vaticano. — *Introit. et Exit.*, 1491-1492, fol. 92, 93).

1492, 27 giugno — « Spectabili viro Pier Mactheo de Ameria pictori, salutem, etc. Cum facto tecum calculo et computo finali de omnibus picturis, banderiis et aliis quibuscunque laboreriis per te factis usque in presentem diem, illis dumtaxat exceptis quas et que in loco qui dicitur *Belvedere* et in palatio apostolico supra Audientiam apostolicam fecistis (*sic*) et facis ad presens, ac etiam illis pro quibus habes mandatum sexagintanovem flor. sub. data XXV mensis novembris 1488, debeas habere pro omni residuo pretii tibi debiti ducatos sexcentos auri in auro de Camera, nobisque in Camera apostolica cum instantia supplicaveris ut tue super hoc indennitati oportune providere dignaremur. Nos tuis equis postulationibus annuentes teque gratiis et favoribus quibus possumus in hac parte prosequi cupientes, de speciali mandato, etc., ac autoritate, etc., communicato quoque consilio, etc., te in dicta quantitate sexcentorum ducatorum verum ipsius Camere creditorem eandenque Cameram tibi in eadem summa efficaciter obbligatam in primis affirmamus, etc., volumus et tibi tenore presentium concedimus ut finito tempore conventionis exactionis sive receptionis introituum spiritualium ad eandem Cameram apostolicam pertinentium, facte et concesse per ipsam Cameram societati de Saulis quantitatem predictam ex eisdem introitibus quos tibi pro dictis sexcentis ducatis specialiter obligamus per te vel alium seu alios licite et libere habere, percipere et consequi possis et valeas. »

Fa meraviglia che non si trovi al servizio d'Innocenzo VIII un pittore così illustre come Melozzo da Forlì, che era stato uno dei favoriti del papa antecedente Sisto IV. Ciò è giustificato dalle relazioni in cui l'artista fu con quest'ultimo, e principalmente col nipote di lui, Girolamo Riario, signore di Forlì. Secondo ogni probabilità il pittore si ritirò spontaneamente nella sua città nativa, dove l'attendevano i favori del conte Riario, che sotto il nuovo pontefice era caduto in disgrazia. Come è noto, Melozzo morì a Forlì l'8 novembre 1494. [1]

Fin dal primo anno del pontificato d'Innocenzo VIII, il cardinale Giuliano della Rovere aveva cercato di far venire definitivamente il Mantegna a Roma per compire le stanze del Vaticano. [2] Finalmente, nel 1488, il papa ottenne a forza di preghiere dal marchese di Mantova che gli lasciasse per un paio d'anni l'illustre artista che i principi di tutta l'Italia andavano a gara nel disputarsi. Dal 1488 al 1490 il Mantegna decorò per lui una piccola cappella posta nel palazzo apostolico. Questa cappella fu distrutta verso la fine dello scorso secolo dal pontefice Pio VI, che in questa occasione diede prova di uno spirito veramente vandalico, giacchè non solo non ebbe la cura di far staccare dal muro gli affreschi del celebre pittore, ma non ne fece nemmeno fare un disegno. A quell'epoca nessun amatore illuminato degnavasi di dare un'occhiata a questi maestri, che oggi invece sono così splendidamente vendicati del dispregio d'allora.

La cappella d'Innocenzo VIII, secondo le indicazioni del Taja e dello Chattard, i soli autori che, oltre il Vasari ed il Ridolfi, ci abbiano lasciata una minuta descrizione degli affreschi del Mantegna, era quadrata, con quattro archi che ne sostenevano la volta. Sopra

[1] A. SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì*, pag. 264.
[2] Intorno al soggiorno ed ai lavori del Mantegna in Roma si trovano particolareggiate notizie nelle *Lettere pittoriche* del BOTTARI, edizione Ticozzi, tom. VIII, pag. 20 e seg. (ristampate più correttamente dal D'Arco. tom. II, pag. 20-22) e nel GAYE, *Carteggio*.

l'altare era dipinto il *Battesimo di Cristo*. Questa scena aveva quel carattere di realismo che i maestri del Quattrocento si compiacevano darle; difatti, in mezzo ai fedeli che stavano svestendosi, notavasi uno che appoggiando una gamba sull'altra tentava con ogni sforzo di levarsi una calza appiccicata alla gamba per il sudore; il suo volto esprimeva tutte le angosce di cui era causa quella difficile operazione. Più in là vedevansi l'*Adorazione dei Magi*, la *Nascita di Cristo*, la Vergine col bambino fra le braccia e alla sua destra san Paolo, san Giovanni e santa Caterina d'Alessandria, a sinistra san Pietro, sant'Andrea, papa Innocenzo VIII inginocchiato; nel fondo altri santi. Tre delle lunette avevano una finestra circolare; nella quarta il Mantegna aveva dipinto il *Sacrifizio d'Abramo*. Completavano la decorazione le figure della Fede, della Speranza, della Carità, della Discrezione, della Prudenza, della Giustizia, della Temperanza, del Coraggio, e sulle volte quelle dei quattro Evangelisti; inoltre arabeschi, teste di cherubini, e lo stemma d'Innocenzo VIII. Della figura rappresentante la Discrezione (o l'Ingratitudine) si racconta che il Mantegna la dipinse perchè era poco soddisfatto della parsimonia del papa. Quest'ultimo, avendo domandato che cosa rappresentasse quella figura, e avendogli l'artista risposto ch'era la Discrezione: « Ebbene, replicò il papa, se vuoi ch'ella sia in buona compagnia, aggiungile la Pazienza ».

La descrizione del Taja (1750) e quella dello Chattard (1767) sembrano essere sfuggite agli storici dell'arte. I signori Cavalcaselle e Crowe non ne fanno parola e si limitano a dire che di questi affreschi sappiamo soltanto che essi rappresentavano fra altro il *Battesimo di Cristo*. [1] Sarà quindi maggiormente interessante di riprodurre qui le due descrizioni, sebbene esse non sieno inedite. Se esse non possono consolarci della perdita di un'opera che nel suo insieme devette essere veramente meravigliosa, ci forniranno almeno il mezzo di classificare un certo numero di disegni del Mantegna, ravvicinandoli ad alcuna delle scene dipinte nella cappella; ed è questo un lavoro che è mia intenzione di intraprendere un giorno.

Il Taja, per il primo, descrive gli affreschi del Mantegna con una precisione veramente notevole in uno scrittore del secolo XVIII:

« Rientrando nella gran sala, troveremo nella testata di man sinistra dal primo ingresso una finestra con sua ferrata, che mostra la pregiata Cappelletta privata pontificale d'Innocenzo VIII, e sopra di essa finestra gira un mezz'arco con l'immagine di San Giovanbattista in mezza figura di mano d'Andrea Mantegna, che ha dipinto tutta quanta la Cappellina; com'è parimente dello stesso pennello altra mezza figura di San Giovanni Evangelista nell'archetto sopra la porta compagna della ferrata; la qual porta conduce in picciola stanza a modo di ritiro divoto, o di Sagrestiola soffittata a ripartimenti di gentili scorniciature in quadrelli, in tondi, e ottangoli in campo azzurro, con grotteschi dorati, varj di foggia, e di vaghe tinte. Nelle picciole quattro pareti divise da' loro pilastri, pure a finta scorniciatura, ed a bei grotteschi, restan dipinte alcune finte scansiette, che sembrano custodire tutti i sagri arredi del Santuario, cioè, Calici, Incensieri, Patene, Mitre, ed ogn'altro nobile, e venerando stromento per l'ecclesiastica liturgia. Questa piccola stanza mette immediatamente nell'ammirabil Cappelletta, la quale comecchè d'undici palmi per ogni lato, merita nulladimeno attenzione per le rare pitture, delle quali è ricca in ogni sua parte; potendovi la moderna pittura, tuttochè sfarzosa di nuovi ritrovamenti nelle composizioni, ne' panneggiamenti, nell'armonia, e strepito de'colori; potrà, dico, da queste egregie dipinture prender esempio di straordinaria leggiadria, di esattezza, e di somma grazia. La picciola cupoletta di essa cappella è ornata di alcuni finti spartimenti di figura tonda tra se intrecciati insieme a modo di una ingraticolata, interrotta da quindici putti, che sostengono alcuni festoni. Ne' quattro angoletti si vedono le immagini de'quattro Evangelisti sedenti in figura intiera, chi in positura di scrivere, chi di leggere, e chi di meditare. Per tavola dell'altare si scorge dipinto a fresco il battesimo del Salvatore nel fiume Giordano con l'assistenza di Angeli, e di altre divote turbe accorse quivi per battezzarsi. Il tutto però resta alquanto oltraggiato da macchie di nitro, e da inopportuni ristauramenti, come anche tutto il restante della Cappella. Nel campo de'quattro lunettoni, che restano immediatamente sotto del cornicione, si frappongono quattro tondi, che empiono, ed ornano quel sito, in tre de' quali sono finestre con vetrate, e nel quarto è un chiaroscuro nel quale si figura il sacrificio d'Abramo. Intorno a ciascun tondo sono due Virtù in sembiante femminile, ma di una grazia, di una leggiadria da non potersi esprimere.

« La facciata della parete maggiore nel prospetto dal primo ingresso, mostra la Decollazione di S. Giovanbatista di figure al naturale, di cui è perita la metà, e in quel luogo è dipinta modernamente una porta, e altri riquadri. In lontananza è dipinto di piccole figure la cena del Re Erode; vedendosi un regio imbandimento di mensa in lontananza, e in avanti il ballo dell'impudica figliuola d'Erodiade. Dirimpetto a questa facciata sopra della porta è l'immagine di Maria Vergine sedente in trono col suo divino Parto in seno, assistita da'lati da San Pietro, e da San Paolo, e da Santa Caterina martire, e da altre sagrate Vergini, e genuflesso a' suoi piedi è ritratto al naturale Innocenzio VIII, in profilo, mentre San Pietro fa sembiante, ponendogli la mano sopra la spalla, di raccomandarlo alla protezione della Santissima Vergine. Sotto a questa maravigliosa dipintura del soprapporto restano in piccioli siti d'amendue i lati due vezzose, e leggiadre sagre istoriette a chiaroscuro assai oltraggiate. Nell'una è la Natività del Redentore espressa mirabilmente, e nell'altra l'Adorazione de' Santi Re Magi, con tanta leggiadria di buon

[1] *Geschichte der italienischen Malerei*, Leipzig, 1873, tom. V. pag. 121.

disegno, e di pura composizione, che non mai più. Sotto alle quali due istoriette in picciol sito circa tre palmi per l'alto, ed uno per larghezza, sono effigiati quattro busti di Santi, due in abito Diaconale, e due in abito de Eremiti. I primi sono S. Stefano, e San Lorenzo; ed i secondi Sant'Antonio Abate, e San Paolo primo Eremita. Nella grossezza della finestra incontro al picciolo altare, e che al di fuori guarda nella Sala, si legge in un sito dipinto in figura ovale, ornato di lauro, e sostenuto da gentil gruppo di Angeletti, la dedica della Sagra Cappella in nome del pontefice Innocenzio alla memoria, e al culto di S. Giovanbatista nel 1490. Ho tralasciato molti grotteschi leggiadrissimi, che arricchiscono ogni menoma parte di questa Cappella per fuggire la prolissità.

« Quest'opera memoranda è di Andrea Mantegna, come si è detto, e come si legge scritto allato alla finestra:

« *Andreas Mantinia Comes Palatinus eques auratae militiae pinxit* [1] ».

Ed ecco ora la descrizione dello Chattard:

« La Cappelletta di questo Appartamento, di forma quadra, ornata in ciaschedun angolo da un pilastro, che finge impostare la cornice, sopra della quale nascono quattro archi, che reggono la volta. Esiste nella facciata destra dell'entrata, un Altare tutto di marmo bianco con alcuni intagli, e quattro pilastrini nelle cantonate, quali reggono la superior mensa. Per Quadro di detto Altare vedesi espresso nella facciata, la quale resta tutta dipinta a fresco, il Precursor S. Giovanni che battezza il Redentore, accompagnato da alcuni Angioli, i quali tengono in mano le di lui vesti, con altre figure dalle parti; e fra di esse una a sedere, che finge scalzarsi, con veduta di amenissimo paese, ed una città in distanza. Al di sopra del detto Quadro viene espresso lo Spirito Santo, con due festoni di frutti superiormente delineati, nel mezzo dei quali pende un cartello color d'oro. Nella dicontro facciata, che resta a mano manca esiste la descritta finestra, con sguinci compartiti a finto marmo; essendovi nell'arco alcuni putti in fondo azzurro, che reggono un Ornato, nel di cui fondo d'oro si legge, Innocenzio VIII P. M. l'an. 1490. dedicò al Precursore, S. Giovanni Battista.

« Nel rimanente del sito fino alla cornice vedesi espressa la Santissima Annunziata coll'Angiolo, e lo Spirito Santo in consimil fondo. Nella facciata dirimpetto all'ingresso, scorgonsi espressi molti Soldati, che fingono essere assistenti al martirio del detto ntoa SPrecursore, il quale si vede tutto paziente in aspettare il colpo d'una pendente sciabla, che dal Carnefice vien brandita per decapitarlo. Ricorre sopra la medesima una cornice dipinta, ove vedesi espressa la Cena del Re Erode, con moltissime figure, intente tutte ad imbandirne la già preparata Mensa in un Real Giardino, con molti ornamenti di verdura, nel di cui mezzo vedesi innalzata magnifica Credenza con sottocoppe d'oro. Dirimpetto a questa nella facciata dell'ingresso, cioè accanto la porta vi sono rappresentati in mezze figure, da una parte S. Antonio Abbate, e S. Paolo Primo Eremita; e dall'altra S. Stefano e S. Lorenzo. Sopra di questi vedesi espressa l'Adorazione de'Magi, e sopra gl'altri la Natività del Redentore. Li sguincj, ed arco della porta sono dipinti a rabeschi di chiaroscuro con fondo d'oro. Sopra poi la porta predetta esiste un quadro grande a fresco, con la vergine che tiene il Bambino nelle braccia, alla destra di essa S. Paolo, S. Giovanni e S. Caterina, della Ruota, ed a sinistra S. Pietro, S. Andrea, ed il suddetto Pontefice genuflesso, con altre Sante Vergini addietro, il tutto meravigliosamente espresso. Nelle mezze Lunette, che rimangono nelle descritte Arcate, in tre di esse ritrovasi una finestra tonda per ciascheduna, prendendo lume solamente quella sopra l'Altaro. Nella quarta, che rimane sopra la finestra, vi è espresso in chiaroscuro a campo color d'oro, il Sagrificio d'Abramo, e da i lati de'medesimi esiste una figura per parte in piedi, denotante una virtù, cioè la Fede, la Speranza, la Carità, e la Discrezione in figura d'una Vecchiarella, la quale sopra la finestra rimane da una parte, e dall'altra, la Prudenza, la Giustizia, la Temperanza, e la Fortezza. Nè a meraviglia recar devesi, che a capriccio di bizzarra invenzione l'artefice di sì vaghe pitture fra il numero delle più eroiche virtù la Discrezione abbia collocata.

« Riporta l'Abb. Agostino Taja nella sua Descriz. del Pal. Vatic. pag. 406, che vedendosi il saggio Professore da urgenti bisogni ogni giorno viepiù vessato, e per le gravi occupazioni del Pontefice obbliato, volle in tal muto linguaggio palesarle le sue estreme necessità. Onde andato un giorno il Papa a vedere, per suo diporto, le di lui opere; dimandolle, che figura fosse quella, al che esso rispose: S. Padre, è la Discrezione: soggiunse il Pontefice, se tu vuoi, ch'ella sia bene accompagnata, falle accanto la Pazienza. Nelli peducci poi della volta vi sono i quattro Evangelisti di S. Chiesa, ben coloriti in campo d'aria, sostenendo i detti pieducci la cornice dorata, della superior Cuppoletta. Ornata questa si vede da molti tondi, uno coll'altro collegati a guisa d'un ingraticolato, interrotto da quindici putti, che sostengono alcuni festoni, con cornice finta di stucco; quali tutti assieme vanno a reggere un ornamento situato nella cima di esso, dentro di cui vedesi espressa l'arma di Innocenzio VIII. Alcune testine di Cherubini in quà, e in là seminati, ne nobilitano oltremodo l'ingegnoso lavoro, che prodotto fù, ed eseguito da Andrea Mantegna, celebre Pittor Mantovano, il quale tutta la Cappella da per se dipinse, come si scorge dal proprio nome espresso tanto alla dritta, che alla sinistra della finestra grande, sopra indicata [1] ».

Particolarmente notevole e feconda fu la presenza in Roma dell'abile e geniale Filippino Lippi. Circa il 1487 il cardinale Oliviero Caraffa lo chiamò e gli

[1] *Descrizione del Palazzo apostolico Vaticano*, pag. 401-405.

[1] CHATTARD, *Nuova Descrizione del Vaticano*. Roma, 1767, t. III, p. 141-143.

affidò la decorazione della sua cappella di Santa Maria sopra Minerva. Intorno a questa opera il Vasari ci lasciò dei particolari abbastanza curiosi, che i nostri lettori conosceranno. Quello però che più importa è il carattere peculiare di questi affreschi, in cui si mostrano nel massimo splendore qualità fino ad allora sconosciute ai pittori italiani, quali una facilità ed una eleganza di linee, un'arte di disporre le masse di colore, uno slancio negli atteggiamenti e nella disposizione, in una parola un tale sentimento nell'insieme della composizione che — non se ne può dubitare — ha preparato la via a Raffaello quando pose mano agli affreschi delle Stanze ed ai cartoni delle tappezzerie. Una lettera del cardinale Caraffa, usata dal Milanesi nella sua edizione del Vasari (tom. III, pag. 468-469), e che qui pubblichiamo per la prima volta nella sua integrità, ci fornisce curiose notizie su questo lavoro.

« Venerabilis Abbas noster. Hogi a xx hore, haviamo donato lettere, et licentia a maestro Philippo nostro, con el quale havemo concluso e contractato l'opera, come a la tornata sua intenderite. Quando con piacere, una cum lo Magnifico Oratore, legimo la vostra de XXVI del passato piena de dubio, che Maestro Philippo nostro carissimo non fusse da sui emuli supplantato presso noi. Sed modice fidei, quando dubitasti! Ben posseva la paternità vostra pensare, quando ben maestro Philippo mai fusse stato de quella sufficienza chel è, che essendo dal Magnifico L.o[1] commendato, lo haveriamo preposto ad uno Apelle, overo a tucta Italia. Vero è che in quel giorno che gionse in Roma ne fu facto pratica per un ch' el venia de costì. Noi, ben che, ancora non havevamo visto Maestro Philippo, tamen per lo maneggio era tra noi, non li donaimo orecchie. Poi de li poca hora, ce lo menò Messer Io. Antonio vostro e volentieri, leto animo, el vidimo: et sempre stato presso noi: et concluso l'opera con lui et hora vene, per tornare presto in ordine. Da lui intenderite omni cosa. Solo ve dicimo, che essendone stato indirizzato dal Magnifico Lo non lo haveriamo cambiato, per quanti altri pictori forono mai in Grecia antiqua. Cetera remettiamo a le lettere che 'l predetto maestro Philippo porta. Bene valeat Pat. Vest. et mai non desista regratiar el magnifico L.(orenzo) quale da nostra parte milies salutarete.

« Rome, II Septem. 1488.

(*foris*) « Venerabili ac Religioso patri domino
Gabrieli: Abbati Monasterii
Montis Scalarii Dilectissimo.
Ol. Episcopus Sabin.
Cardinalis Neapolit. ».

Tuttavia Filippino aveva fin dal 1487 accettato l'incarico di decorare la cappella degli Strozzi nella chiesa di S. Maria Novella in Firenze; difatti in una lettera scritta da Roma il 2 maggio 1489, il pittore prega Filippo Strozzi di pazientare. Ed ecco qui il testo di questa lettera che io stimo utile di riprodurre sebbene non si possa dire inedita; ma l'opuscolo nel quale essa fu stampata[1] è rarissimo. Del resto la decorazione della cappella Strozzi andò molto in lungo, e non fu compiuta che nel 1502.

« Spettabili (*sic*) viro Filippo Istrozzi in Firenze. — Al nome di Dio. Adidi (*sic*) 2 di magio 1489.

« Honorando, et maggore mio Charissimo, salute ecc. So vi sarete maravigliato di me dello essere istato tanto ched io non v'abi mai iscritto. Non è istato per che io non v'abi senpre auto nel quore, et chosì l'opera vostra, la quale con tanto amore mi desti, e di tutto m'avete fatto molto più ched io non merito, ma rendetevi certissimo chella venuta mia qua mi fa tanto essere desideroso di fare l'opera vostra, che mi pare mill'anni di tornare a fare quella, chon isperanza di sodisfare a ongni indugio benissimo. E in questo So. Giovanni a ongni modo, piacendo ad Idio, verrò chostà; et non per altro, se non solo per dare principio a tale opera, e non atendere a nessun'altra chosa: e prieghovi d'ongni mio indugio mi perdoniate, e a voi mi rachomando. Sono qua veramente chon uno singniore da bene: fammi tante charezze, e tiemmi tanto bene, ched io per nulla non saprei altro elegere. L'opera mia gli Sodisfa; e in detta fa una grandissima ispesa, senza risparmio di chosa nessuna. Fassi ora un ornamento per l'altare di marmo, che solo il maisterio monta F.ni 250 d'oro in oro larghi: dipoi s'arà ornare, e chosì vole tutto. La chappella non potrebe essere più ornata in terra di pavimento porfido o serpentino, tutto sottilissimamente fatto, un parapetto di marmo ornatissimo, e in effetto tutta richissima. Farò (fine) sanza più dire; a voi mi rachomando. Sempre Xristo vi ghuardi. Vostro servidore.

« Filippo di Filippo Lippi dipintore
Con Mon:re Rev:mo di Napoli in Roma. »
foris « Spettabili Viro Filippo Istrozzi
in Firenze. »

Fra i pittori che lavorarono in Roma al tempo d'Innocenzo VIII per la chiesa di S. Agostino, citerò ancora il Nardo, al quale si riferiscono i due documenti che seguono

(Sag. di S. Agostino, 1474-1496, fol. 37 v.)

1487 12 aprile. — « Item dedi die Jovis sancta XII mensis carlini papali sei a Mastro Nardo pentore per arracconciare lo crucifisso che fo della bona memoria de Mastro Paulo Mactabufas (?) per mostrare al populo venerdì sancto...b. x l. v.

(Ibid., loc. cit., fol. 44 v.)

1488, 24 dicembre. — « Imprimis dedi die Mercurii XXIIII mensis carlini papali dui ad mastro Nardo pentore per fare ripegniare et acconciare la Nostra Donna et Joseppe per lo presepio... duc, b. XV.

A proposito della costruzione d'un « nuovo palazzo » in una città che non è nominata, ma che mi sembra essere Viterbo (giacchè in una serie di documenti con-

[1] Lorenzo.

[1] BICCHIERAI, *Alcuni documenti artistici non mai stampati.*

generi si parla di questa città), un registro dell'Archivio di Stato in Roma (*Patrimonio*, Tesoreria Generale, 1487-1488, fol. 138) nomina un certo « Guian (o Janni) Jacomo de Mastro Andrea pentore » che eseguì fra il 1487 e il 1488 le pitture del « bussulato » e dei « palchi » di quel palazzo.

Dopo le pitture a fresco e su tela conviene far parola di alcune pitture su vetro. Questa tecnica pittorica d'origine settentrionale gettò in Italia, contrariamente a quanto di solito si dice, radici molto profonde ; il Rinascimento aveva troppa tolleranza e troppo spirito per non accettare, da qualunque parte venissero, i vari mezzi di esprimere il bello.

I primi per ordine di tempo fra i documenti che seguono ci dànno notizie delle vetriate eseguite nella basilica di S. Pietro a spese dei Medici, vetriate ornate fra altro delle armi di quei signori. Un altro documento ci fa sapere che Sisto IV aveva arricchito la cappella di vetriate con le sue armi. Noi desideriamo per l'onore di questo papa ch'egli si sia contentato di vetri incolori, giacchè i vetri multicolori avrebbero attenuato di molto l'effetto degli affreschi che allora vi erano stati eseguiti. Sisto VI però morì prima che il lavoro fosse terminato, e la spesa fu pagata dal suo successore Innocenzo VIII. Infine alcuni passi tolti dai registri del convento di S. Agostino, ci fanno conoscere un Filippo da Pesaro ed un Giuliano, occupati entrambi nel lavorare le invetriate della chiesa dello stesso nome.

(Archivio di Stato in Firenze. — *Carteggio Mediceo avanti il principato*, filza XXXIX, fol. 469 v.)

1484, 28 dicembre. — « Delle finestre di San Piero se exeguira la v.ra commissione apunto et tutto si fara con presteza in modo ne resterete satizfacto. Bisogno ne hanno et grande. — Nelle finestre di San Piero havuta la v.ra commissione si misse mano di subito & tiransi forte innanzi et l'arme si faranno nella forma scrivesti. Da hieri in qua non è occorso altro da scrivere. ad V. M. mi raccoman. — Rome, x januarii 1484 (1485 ?) V. Joannes Tornabonus. »

(Archivio di Stato in Roma. — *Mandati*, 1484-1486, fol. 46 v.)

1485, 27 febbraio. — « Mag.ro Iohanni Vitario (*sic*) floren. auri de Cameª decem et octo pro duabus fenestris ex vitro quas ipse construxit in capella palatii in Sancto Petro cum armis S^imi d.ni n^ri Sixti. »

(Sagr. di S. Agostino, 1474-1496, fol. 31)

1485, 25 aprile. — « Item dedi die lune XXV mensis Carlenos papales quindecim ad Mastro Philippo de Pesaro vitrero per acconcimine de doj fenestre de vetro de la sacristia verso lo inchiosto (*sic*), renovandole de vetri rotti et levandole et remettendole tucto ad soie spesi, et Carlini papali tre per uno telaro de legname per una de predicte fenestre ad sportello de consensu prioris et patrum conventus — duc. I, b. LXIII. »

(Ibid., fol. 44)

1488, 31 ottobre. — « Item dedi eodem die Carlini papali cinque presente Mastro Baptista de Roma a Mastro Iuliano che fa le finestre de vetro a torre Saguegnia [1] per acconciatura della cuppula che era spacchate le piastre del piombo in molti lochi. Et nota che fo facto el pacto per le mani de Mastro Baptista de Roma col dicto Juliano Romano vinti carlini papali, et li dicti cinque carlini ebe lui per arra, et non a laborato piu per certo sospecto che avevimo che non ci fosse stato robbato el piombo per quello lavorante, che lui ce aveva messo, b. XXXVII, d. VIII. »

(Ibid., fol. 47)

1489, 30 maggio. — (Spese per le fenestre figurate nella cappella di S. Giov. Battista ed altra alla nave di S. Monica) « presente lo mastro delle finestre. — d. I, b. XLIIII, d. XII. »

E, per finire, una parola intorno ai pittori in miniatura. Nel 1485 Innocenzo VIII impiegò come miniaturista un « magister Joachinus », che si deve identificare o con Giovacchino di Giovanni da Siena, o con Giovacchino de' Giganti. [2] Dal 1491 al 1496 incontriamo parecchie volte nei registri del convento di S. Agostino il nome di un certo « Gregorio Miniatore ». Questo artista miniò un antifonario, alcuni uffizi, un libro dei battesimi e dei decessi, un salterio.

Verso la stessa epoca un certo « Antonio miniatore» fece con altre persone una scommessa sulla probabilità dell'elezione del cardinale di Santa Maria in Porticu (Battista Zeno). Il documento che lo nomina mi fu indicato dal comm. Milanesi : esso si trova in Firenze fra i *Rogiti* di ser Piero di S. Cassiano, e porta la data del 9 agosto 1493.

(Sag. di S. Agostino, 1474, 1494-1496, fol. 54 v.)

1491, 31 gennaio. — « Item dedi al miniatore (*senza nome*), presente lo patre procuratore dello ordine, Carlini octo per resto della miniatura del manuale, b. LX. »

(Ibid., fol. 67)

1491, 22 giugno. — « Carlini dui e mezo a M.º Gregorio miniatore per resto di miniatura di due quinterni del manuale novo, b. XVIII, d. XII. »

(Ibid., fol. 67)

1493, 7 gennaio. — « Carlini 24 ad M.º Gregorio miniatore per resto della miniatura del Antiphonario novo. »

(Ibid., fol. 80 v.)

1494, 6 dicembre, — « (*senza nome*) per lavori nelli Offixi novi (al miniatore) duc. I, b. XX. »

(Ibid. fol. 87)

1495, 8 novembre. — Carlini X ad Gregorio miniatore per miniare uno libro da baptizare et di morti.»

(Ibid, fol. 91 v.)

1496, giugno (senza indicazione del giorno) — « ad Gregorio miniatore per parte et principio del suo pagamento del Salterio novo dello conto in più volte Carlini 21 — d. 2, b. 7, d. 8. »

(*Continua*) EUGÈNE MÜNTZ

[1] *Tor Sanguigna.*

[2] Vedi MÜNTZ e FABRE. *La Bibliothèque du Vatican au XVe siècle*, pag. 307, 310.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

M. Borgatti, **Castel Sant'Angelo in Roma**. Storia e descrizione. — Roma, Tip. Voghera, 1890.

L'A. ha investigato i segreti degli androni, dei pozzi, degli ossari di Castel Sant'Angelo, ne ha studiato il susseguirsi delle costruzioni, e ha potuto dirci con profonda erudizione di quel sepolcro di imperatori romani, poi abitazione di Marozia; fortezza di Alessandro VI, di Pio IV, di Urbano VIII; rifugio di Clemente VII; reggia di Giulio II, di Leone X, di Paolo III; prigione di Stato fino a Pio IX; caserma al tempo della repubblica francese ed al nostro.

La mole costruita da Adriano, e collegata a Roma per mezzo del ponte Elio, che accolse le ceneri di Adriano, della moglie e dei figli di Antonino, di Lucio Vero e finalmente degli imperatori Pertinace e Settimio Severo, fu devastata e derubata al tempo delle irruzioni barbariche. Il basamento rivestito di marmo pario, con paraste agli angoli a bassorilievo, coronato da un cornicione ornato di festoni e bucrani ad alto rilievo, fu atterrato e guasto quando il sepolcro divenne il castello medioevale. I cancelli coi pavoni di bronzo, le statue, le quadriglie di bronzo disparvero, le celle sepolcrali e le relative iscrizioni furono tagliate; e solo ancora rimane il vestibolo d'ingresso al monumento, la rampa elicoidale che mette al piano della tomba d'Adriano, e la camera sepolcrale. Aureliano imperatore recinse e fortificò di mura la mole Adriana; Vitige, re dei Goti, nell'anno 537 la assediò, e Romani e Greci si difesero scagliando frantumi delle statue sugli assedianti; Totila rinnovò l'assedio nel 548, e divenuto padrone della mole, la difese contro Narsete, che ne prese poscia possesso in nome di Giustiniano. Scoppiata nel 590 una fiera pestilenza in Roma, apparve, secondo la leggenda, al popolo in processione giunto innanzi il ponte Elio, sulla mole di Adriano, un angelo che rimetteva nel fodero una spada sanguinante; e allora, vuolsi che sulla cima del monumento fosse edificata la chiesa in onore dell'Arcangelo detta *Sancti Angeli intercoelos* o *Sancti Angeli usque ad coelos* od *inter nubes*. Per difendere i sepolcri del principe degli Apostoli dai Saraceni, Leone IV costruì le mura Leonine, nel cui lato corto fu praticata una porticina detta di S. Angelo, in corrispondenza all'incrocio delle due strade che anche attualmente conducono a S. Pietro. E nel castello l'inonorata Marozia abitò, intrigò, fu chiusa in carcere; e i Crescenzi da quel forte, che fu anche chiamato *Torre di Crescenzio*, predominarono su Roma. Una delle più antiche rappresentazioni del castello si ha in una bolla dell'imperatore Ludovico il Bavaro, ove dal masso rotondo dell'antico sepolcro, più volte diroccato e ricostrutto o rabberciato, si elevava una specie di torre, la torre di vedetta dei castelli medioevali, costrutta attorno alla base del gruppo di coronamento. L'ultima rovina della tomba d'Adriano, che malgrado gli assalti sofferti aveva sempre conservato gran parte del rivestimento esterno di marmo, avvenne quando Alberico da Barbiano, capitano della compagnia di S. Giorgio, prese il castello; e i Romani, a sfogo, tentarono distruggerlo. I suoi marmi preziosi servirono poi a lastricare le piazze di Roma, come racconta Teodoro di Niem. Bonifacio IX lo fece restaurare da Nicola d'Arezzo scultore; e dal tempo di Innocenzo VII a quello della repubblica francese rimase quasi senza interruzione in potere dei papi. Nel Quattrocento furono apportate varie modificazioni al castello; e una ricostruzione ideale di esso ci appare nelle porte di bronzo del Filarete che adornano la porta maggiore di S. Pietro, non eseguite come crede l'A. nel 1431, ma sì nel 1448, e non da Simone Filarete, ma da Antonio Filarete detto l'Averulino, e non con disegno del Pollaiuolo che più tardi fiorì.

L'A., esposti i fatti storici avvenuti intorno alla mole Adriana nel medio evo, studia con diligenza le antiche rappresentazioni di Castel Sant'Angelo, e alla sua rassegna aggiungeremo la rappresentazione che si vede nel fondo del dipinto di Spinello Aretino nel S. Francesco d'Arezzo e in quello del Mantegna, a Mantova, nella Camera degli Sposi.

Alessandro VI fu uno dei principali restauratori del castello; e da quel papa in poi, assicurato come luogo di difesa, il Rinascimento concorse ad abbellire quella rocca dei papi. Il Pinturicchio dipinse in un torrione storie di Alessandro, de' suoi parenti, in particolare di Cesare Borgia; sotto Giulio II, Antonio da Sangallo terminò le opere dell'ingresso; poi, al tempo di Leone X, sotto il torrione dei Borgia, si rappresentarono i *Suppositi* dell'Ariosto, nel teatro dipinto da Raffaello da Urbino; al tempo di Clemente VII e di Paolo III se-

guaci di Raffaello e di Michelangelo ornarono stanze e sale splendidamente.

L'A., esposte le vicende politiche, storiche e artistiche del castello da Alessandro VI a Paolo IV, discorre delle rappresentazioni di esso nel periodo che corre tra l'uno e l'altro pontefice, di G. Bellini, del Carpaccio ecc., e ad esse aggiungeremo quella a tarsia nel coro di S. Sisto a Piacenza.

In seguito l'A. a passo a passo racconta le successive vicende dell'edificio, da Paolo IV in poi divenuto esclusivamente fortezza e prigione, sino ad oggi in cui *il Piano Regolatore* di Roma e *la sistemazione del Tevere* « assalgono, stringono il Castello da ogni parte. » L'A., a difendere il castello da quegli assalti, ha pubblicato il suo libro, compiendo un'opera buona e civile. E gliene rendiamo grazie sincere, perchè egli ci insegna come non si possano impunemente cancellare pagine della storia di Roma e del mondo scolpite nella mole torreggiante sull'alma città. L'A., che è capitano del Genio, e che ha studiato con grande competenza il castello dal punto di vista della difesa, ha dimostrato ad un tempo di tener conto delle esigenze dell'arte e della storia, e che si può essere soldati ed artisti ad un tempo. Alcuno potrebbe desiderare un più forte sintetico legame delle notizie storiche, un esame critico delle fonti storiche più rigoroso; ma niuno potrà disconoscere l'eccellenza dei risultati positivi a cui è giunto l'A., sollevandosi spesso sulle fantastiche asserzioni di archeologi e di storici, che non interrogarono, come egli ha interrogato, le pietre del monumento.

O. MARUTI

F. ARGNANI, **Le ceramiche e maioliche faentine dalla loro origine fino al principio del secolo XVI.** Appunti storici. — Faenza, Giuseppe Montanari editore, 1889.

Il prof. Federigo Argnani, conservatore del museo di Faenza, noto già pe' suoi *Cenni storici sulla Zecca, sulle Monete e Medaglie dei Manfredi* (1886), per il *Catalogo della Pinacoteca comunale di Faenza* (1881), per la *Illustrazione d'una scultura donatellesca esistente a Solarolo* (1886), aggiunge ora a' suoi lavori questa pubblicazione, splendida per tipi e per le tavole cromolitografiche dall'A. stesso disegnate e colorite a perfezione. Dopo avere raccolto con grande amore frammenti di antiche ceramiche faentine, aggiunge argomenti per rivendicare alla famiglia Bettini di Faenza il pavimento della cappella Marsili in San Petronio, discorre con competenza tecnica dell'origine e del progresso delle ceramiche faentine, fornisce documenti storici ed autentici a prova che non vi fu mai una fabbrica di ceramica in Caffagiolo di Toscana, e mette a confronto diversi frammenti di stoviglie rinvenute nel castello di Caffagiolo con altri dello stesso genere di fabbrica faentina, gli uni agli altri identici. L'amore del natio luogo ha ispirato l'Argnani, e si vede come egli abbia scritto il suo lavoro per demolire le opinioni dello Jacquemart riguardo alla fabbrica di Faenza, che ne menomavano la gloria. E certo ai documenti che già il Malagola pubblicò tornano di utile corredo le osservazioni di un artista, di un tecnico quale è l'Argnani. E la sua perizia artistica e tecnica è dimostrata dalle splendide tavole a colori del libro, ove l'A. è penetrato finamente nei caratteri dell'arte, dello stile, del colore delle maioliche faentine. Noi ci auguriamo che le ricerche dell'A. si estendano a tutte le produzioni faentine del secolo XV qua e là sparse per l'Italia e fuori, e che possa metterle a confronto con gli incunabuli delle altre fabbriche italiane. E così ci auguriamo ch'egli possa trar pro di lavori più recenti di quello dello Jacquemart, che egli confuta con ardore, cioè delle pubblicazioni del Iännicke, del Molinier ecc. Da chi mostra di poter trattare profondamente i problemi della storia della ceramica, conviene pel bene degli studii esiger molto, anche il troppo.

O. MARUTI.

A. RUBBIANI e A. TARTARINI, **I Restauri alla « Mercanzia ».** — Bologna, Zanichelli, 1889.

Gli AA. restano incerti sull'epoca in cui sorse la *Mercanzia*, accanto al gruppo informe di edifici doganali in Bologna, ma inclinano a prestar fede all'opinione ch'essa fosse costrutta da mastro Fioravante, padre del famoso Aristotile, nella prima metà del secolo XV. Esaminano poi le decorazioni dell'edificio di terra cotta, intagliate a scalpello sopra mattoni speciali, come si scolpisce il marmo; e che formano le più perfette opere di quell'arte locale fiorente nell'Emilia. Poi discorrono delle statue nelle nicchie circolari, tra gli archi della loggia, recanti le lettere F. C., che nascondono probabilmente il nome non ancora interpretato del loro autore.

Dopo ciò, gli AA. si trattengono sul restauro operato nel 1490, regnante Giovanni II Bentivoglio, e sui posteriori restauri della ringhiera e della facciata nel 1615, della *ringhierola* nel 1736 e in fine del malauguratissimo restauro del 1837. Scorrendo le carte relative a restauri e a progetti e procedendo ad assaggi, gli AA. ebbero notizia della condizione antica di alcuni particolari dell'edificio, degli stemmi delle arti nel fregio, delle antiche dorature della facciata, dei fondi azzurri nelle nicchie, di tinte rosse e nere nei capitelli, ecc. E veramente è degna di ogni encomio la ricerca paziente, diligentissima che gli AA. praticarono; ma mentre ogni lode può darsi al loro studio, di altrettanta non si può esser larghi per l'opera loro, che doveva limitarsi a levare superfetazioni, non a farne di nuove, quantunque potessero sembrare logiche. La logica più scrupolosa e lo studio più diligente dell'antico non hanno mai fatto il miracolo della risurrezione di un' arte che fu. Conviene ricordare che le moderne imitazioni dell'antico o falsificazioni dell'antico sono sempre da sfuggirsi, perchè

esse tornano ad inganno del pubblico e dei posteri, e stanno sempre al vero, come il corpo illuminato sta alla luce che lo investe.

O. Maruti

E. Ridolfi, **I discendenti di Matteo Civitali.** - Firenze, 1889 (Estratto dall'*Archivio storico italiano*, serie V, tomo IV).

L'A. che seppe dar nuove e salde fondamenta agli studi sul nobile scultore lucchese, aggiunge ora qualche notizia sulla sua famiglia e sulla sua vita, sulla raccolta ch'egli componeva di opere antiche, sulla villetta che possedeva nella ridente collina di S. Quirico, e su alcune opere attribuitegli da Ch. Yriarte.

Notevole è la informazione ch'egli ci dà riguardo al bassorilievo marmoreo, figurante il ritratto in profilo di una gentildonna del secolo xv, conservato nel Museo Nazionale di Firenze, e dall'Yriarte attribuito al Civitali. « Nell'anno 1676, scrive l'A., il Capitolo della Cattedrale di Lucca, cui fu fatta proposta di comprare un ritratto *in pietra o altra mistura* (sic) della contessa Matilde, incaricava tre de' suoi membri di considerare tale proposta e riferirne. Ed il parere di quei signori Canonici fu favorevole, talchè nel 21 Agosto il Capitolo deliberava che i medesimi incaricati avessero autorità di acquistare dal magnifico Francesco Campi il ritratto anzidetto della Contessa Matilde, pel prezzo di scudi tre. Ora è da sapere che ad una parete dell'Archivio Capitolare in Lucca sta appeso un ritratto di gentildonna in bassorilievo, che viene additato come quello già acquistato dal Capitolo nel 1676; e che tal ritratto non è altro che un calco in gesso del bassorilievo marmoreo del Museo Nazionale..... Ma più singolare si è che, nell'Archivio stesso, al di sopra di uno degli armadi ove si conservano le antiche carte, mi venne fatto di trovare, annerita dalla polvere e rotta alquanto da un lato, la forma di gesso tratta dal marmo, che servì a produrre quel calco ». Così le indagini dell'A., accertando la provenienza del bassorilievo marmoreo del Museo Nazionale, rendono sempre più probabile l'attribuzione dell'Yriarte.

All'elenco delle sculture del Civitali, l'A. aggiunge quella del sepolcro di S. Pellegrino, ancora esistente sull'altissima vetta dell'Appennino, che dal santo prende il nome. L'opera non fu descritta, neppure dal Raffaelli, ma la tradizione l'assegnava al Civitali. E non è inutile forse l'avvertire una particolarità dimenticata dall'A., e cioè che il sepolcro reca un monogramma (una M ed un C intrecciate), il quale potrebbesi ritenere per quello dello scultore.

L'A., dopo essere ritornato così sul tema che egli degnamente svolse, ci fornisce notizie sulla vita e sulle opere di Nicolao, figlio di Matteo Civitali, che seguì l'arte paterna in modo così felice, da essere probabile, secondo l'A., che a lui e non al padre, cui è ascritta, appartenga la Vergine genuflessa del Museo di Kensington. Avremmo desiderato che l'A. alle ragioni storiche da lui prodotte avesse aggiunte quelle ragioni stilistiche che confortassero viemaggiormente il suo asserto, e cioè la probabile appartenenza di quella statuetta al tabernacolo dell'Annunziata nella chiesa di S. Maria dei Servi in Lucca. E così avremmo desiderato che l'A. designasse i caratteri di Nicolao, come architetto, tanto più che egli si segnalò nell'arte del fabbricare. Ma ciò potrebbe essere soggetto di altro lavoro dell'A., che saprà da par suo trarre pro de' preziosi elementi raccolti.

Di Vincenzo Civitali, figlio di Nicolao, l'A., secondando i desideri espressi in questo periodico da W. Bode (Anno I, fasc. II, p. 43), fornisce interessanti ragguagli. Si diede all'arte dell'orefice da giovinetto, a quella dell'architettura civile e militare in seguito, alla scultura in Roma, ove si trasferì verso il 1556. Ingegnere della repubblica di Lucca nel 1557, nel 1559-1562, nel 1588, attese al compimento delle fortificazioni cittadine. Eresse il palazzo dei Guidiccioni in Lucca, seguì nel 1566 Alfonso II d'Este in Ungheria. Queste ed altre operazioni e vicende di Vincenzo, si trovano ricordate in una lettera apologetica, che l'A. con felice pensiero trasse dall'Archivio di Stato in Lucca, e ristampò in appendice di questo suo scritto. A tale appendice, altra fa seguito sui tre Vincenzi della casata de' Civitali, che, per essere vissuti contemporaneamente, diedero luogo ad equivoci. E ringraziamo l'erudito A. di averli dissipati con chiari e sicuri documenti.

O. Maruti

Due lettere inedite di Antonio Canova, con illustrazioni del marchese Filippo Raffaelli. — Recanati, tipografia Simboli, 1889.

Sono importantissime perchè spargono luce intorno a due fatti ignorati o mal noti della vita del sommo italiano.

La prima, diretta al Sommariva — uomo di triste fama nella Repubblica Cisalpina, che si era ritirato a Parigi a fare il Mecenate col pubblico danaro rubato — narra distesamente l'accidente occorso alla statua del *Palamede*, caduta e infrantasi nello studio dell'artista in seguito ad una memorabile inondazione del Tevere. La seconda, indirizzata al generale Duroc, gran maresciallo di Palazzo e aiutante di Napoleone I, spiega i motivi per cui il maestro non potè accettare l'invito del vincitor di Marengo, di trasferirsi, cioè, a lavorare a Parigi.

Sarebbe assai interessante il sapere per quali vicende questa lettera sia passata nelle mani del signor Raffaelli.

L'editore premise a ciascuna lettera una diligente prefazioncella illustrativa. Queste prefazioni sono forse soverchiamente prolisse, e in qualche parte sentono l'accademia, come quando il Canova è designato col soprannome di « Fidia italiano ». Nel sonetto poi pel ritorno

del Canova da Parigi a Roma nel 1815, che l'editore attribuisce al Monti, ravvisandovi del Monti *la facilità, la maniera, lo stile e l'armonia* (pag. 6), ci pare appunto, che l'armonia, lo stile, la maniera e la facilità del cantore di Ugo Bassville manchino affatto.

Ma in questa pubblicazione nuziale c'è una promessa. L'editore dichiara in una nota a pag. 17 che intorno ad alcune opere del Canova confida di potere « fra non « molto tempo, mettere a luce lettere e documenti ». Allude forse alle *novantacinque* lettere dell'illustre scultore, che, senza contare le due ora pubblicate, il signor Raffaelli dice di possedere (pag. 5).

E di questa promessa noi prendiamo atto, augurandoci che sia presto adempiuta.

V. M.

MISCELLANEA

Domenico da Cortona, architetto del palazzo municipale di Parigi. — La storia della fabbrica dell'antico « Hôtel de Ville » di Parigi, incendiato e distrutto nel 1871 dalla Comune, e da quel tempo di nuovo riedificato, non era finora pienamente schiarita, o piuttosto accadde riguardo a essa una cosa strana. I ragguagli, forniti intorno al monumento in questione, da testimoni oculari, e i documenti pure contemporanei, furono, non ha guari, messi in dubbio; furono interpretati, tormentati in modo che se ne deduceva precisamente il contrario di quello che dicevano e, cosa ancora più bizzarra, la nuova opinione raccolse ben presto un numero di suffragi, sufficiente per renderla preponderante, almeno fra gli eruditi francesi. Fu il Signor Mario Vachon che nella sua opera *L'Ancien Hôtel de Ville de Paris* (Paris, Quantin, 1879) si accinse a dimostrare che l'opinione prevalsa fin'allora, anzi non messa mai in dubbio, secondo la quale Domenico Barbieri da Cortona, detto Boccadoro o Boccaloro, architetto di origine italiana, dimorante però in Francia dall'anno 1497, ne abbia fatto il modello e cominciato la costruzione nel 1533, è erronea; che all'opposto il merito sì del concetto, come dell'esecuzione della detta opera spetta all'architetto francese Pierre Chambiges, autore d'importanti lavori di restauro eseguiti alla stessa epoca in parecchi palazzi reali, specialmente in quelli di Saint-Germain e di Fontainebleau. In mancanza di prove dirette per le sue asserzioni, chè i documenti non ne somministaavano, l'autore nominato le appoggiava con parecchie congetture, molto ingegnose e abili sì, ma poco persuasive per chi non volesse addirittura chiuder gli occhi alle testimonianze che sembravano far prova del contrario. Nondimeno l'ipotesi del Vachon venne pure accolta dal Léon Palustre, nella sua opera monumentale, *La Renaissance en France* (t. II, p. 124). Contro di essa sorse l'architetto Luca Beltrami in un articolo di valore sostanziale, pubblicato nella « *Nuova Antologia* » (1 agosto 1882), confutando gli argomenti dei suoi avversari con ragionamenti ben fondati, senza però poter produrre un documento, la cui autenticità fosse al di sopra d'ogni dubbio e che dichiarasse chiaramente il Boccadoro autore della fabbrica in questione. Un tal documento fu ora ritrovato dal Signor Bournon, che lo pubblicò nell'ultima annata della *Gazette archéologique* (t. XIII, Chronique, p. 15). In un registro di spese dell'amministrazione della città di Parigi, che si custodisce manoscritto nella Biblioteca nazionale (fondo franc. acquisti nuovi, 3243 fol. 103) si trova la seguente notizia: « Messieurs les Prévost des marchands et eschevins, par leurs lettres du 15 juin 1533, ont commis et depputé pour conduire les ouvrages du bâtiment et édifice de l'Hôtel de Ville le dit m.e Dominique de Berqualor, dit de Courtonne, architecte demeurant à Paris, suivant le modelle par luy faict, veu et accordé par le Roy, et pour l'éviter à faute qu'il sera fait auparavant un modelle en bois de menuiserie, pourquoy messieurs luy ont ordonné la somme de 250 l. tournois par an tant qu'il vaquera au dit bâtiment ou tant qu'il plaira à Messieurs ». Questa testimonianza esclude ogni equivoco e rende d'ora innanzi impossibile di togliere all'artista italiano il merito di aver creato una delle meraviglie dell'architettura del Rinascimento in Francia.

C. de Fabriczy.

Un gruppo dell'Annunciazione, composto di due statue scolpite in legno di grandezza presso a poco naturale, è entrato, non ha guari, nel museo del Louvre. Venne acquistato a Pisa, e appartiene di fatti alla scuola scultoria che prese nome da quella città, e cioè ai suoi ultimi rampolli della seconda metà del Trecento. Il dotto Conservatore delle sculture medioevali e del Rinascimento di quel museo, L. Courajod, a cui tocca il merito del nuovo acquisto, segnala parecchie altre sculture, la maggior parte di legno anch'esse, che insieme

con questa formano quasi un gruppo di monumenti, analoghi per lo stile, per la provenienza e l'epoca della loro origine, e sono: due statue dell'*Annunziazione* nella chiesa parrocchiale d'Asciano; l'angelo *Gabriele* acquistato da Ch. Timbal a Pisa e regalato al museo di Cluny a Parigi, e la *Madonna e l'angelo annunziante* del museo di Lione, proveniente dalla chiesa di S. Caterina a Pisa. (*Gazette archéologique*, t. XIII, Chronique, p. 30 seg.). Tutte queste opere sono esenti dal difetto d'invenzione penosa e meschina e da quella certa rozzezza nell'esecuzione che si incontrano ordinariamente nelle sculture della scuola pisana, posteriori a Giovanni, Andrea e Nino Pisano. Anzi per l'eleganza della loro maniera si discostano spiccatamente dalle produzioni della scuola propriamente detta pisana, e s'avvicinano piuttosto a quelle delle scuole pittoriche fiorentine e senesi della seconda metà del Trecento. Nel loro stile ideale si tradisce l'influenza della scuola giottesca illanguidita, nelle tradizioni ripetute con desolante uniformità. Il Courajod addita addirittura i modelli, da cui si sono ispirati gli autori delle opere in questione: sono, d'una parte, i continuatori di Simone Martini e Lippo Memmi, dall'altra Taddeo e Agnolo Gaddi, segnatamente l'ultimo, autore dell'*Annunziata*, esposta sotto il numero 14 nel corridojo degli Uffizi, che nella espressione e nel costume delle figure rassomiglia del tutto alla Madonna e all'Angelo del museo di Lione. Per spiegare il modo, nel quale questa influenza siasi potuta esercitare in tal misura, il Courajod adduce testimonianze di documenti, dalle quali impariamo, che nell'epoca accennata si dimandavano frequentemente disegni per statue dai pittori rinomati per servire da modelli agli scultori, i quali pare mancassero sovente d'invenzione. [1]

Del resto l'opera di scultura di cui trattiamo è interessante anche in un altro riguardo. L'aver essa la sua policromia in modo sufficiente, avvalora da una parte il fatto dimostrato da tante testimonianze, che cioè il dipingere e dorare delle sculture, non solo di legno ma anche di marmo, fosse cosa ordinaria nell'arte del medio evo o del Rinascimento (vedi op. cit. pp. 66, 68, 69); e d'altra parte ci porge un esempio istruttivo per la pratica della policromia e conferma pienamente le ricette che il vecchio Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte* aveva raccolto; ricette e modi di procedere che però risalgono ad un'epoca molto anteriore e il cui punto di partenza si rintraccia già nella *Schedula diversarum artium* di Teofilo.

C. De Fabriczy

Un monumento medievale riconquistato in Lodi. — Risale ai primi tempi di Lodinuovo la basilica di San Lorenzo, fondatavi da M. Lanfranco do Cassina, ultimo vescovo dell'antica e primo della nuova città. In questa egli ebbe vita breve, e quindi secondo i documenti dell'epoca la fondazione della chiesa deve indubbiamente ripetersi fra l'anno 1154 in cui fu posta dall'imperatore Federico la prima pietra della nuova Lodi, ed il 1158 in cui moriva l'accennato vescovo.

Se non che, chi l'avesse appena visitata un anno fa, se si eccettua per qualche intelligente la compagine molto interessante delle sue arcature e navate, non si sarebbe probabilmente accorto di trovarsi in un ambiente sì antico. Intonacate e tinteggiate le colonne, ingrossati i pilastrelli agli squarci delle cappelle, incalcinati gli antichi capitelli e ridotti a forme prettamente scolastiche, aperte a mezzaluna grandi finestrate nella navata mediana, ed in quella verso levante, adombrato nell'interno della chiesa da un enorme cassone per l'organo il bellissimo rosone a raggiera sulla porta maggiore, tutto simu'ava un barocco dei più pesanti e disgustosi.

Venne finalmente il tempo di sbarazzare l'edificio da tante sorprese. Una trave che inclinata dagli anni, gravava sull'estradosso della volta, diede l'allarme, e pensatosi alla rinnovazione del tetto con nuovi legnami e tegole piane, si venne man mano ideando un ristauro sulle basi dell'antico.

E diviso in tre parti il piano di esecuzione, si chiese al R. Ministero l'approvazione di eseguirne quella più urgente nell'interno della chiesa, riferibile alle finestre superiori della navata mediana ed ai colonnati.

Incaricato dalla R. Prefettura di dirigere ed inspirarne i lavori l'architetto Landriani di Milano, si ridussero a forma tonda le tre aperture mediane, come si aveva esempio in quelle, ora murate, all'esterno dell'abside del coro. Poi sbarazzaronsi dal grosso intonaco le colonne ed i pilastrelli, che ricomparvero di mattoni tagliati regolarmente e sì finamente uniti da quasi non vedersene le connessure. Colle colonne vennero in luce i primitivi capitelli di terra cotta, variati nella forma, ed alcuni col motivo ornamentale all'ingiro degli ovoli tagliati a lingue, come nel grande rosone sulla porta maggiore, che attesta la stessa mano ed epoca. Erano quasi tutti malconci, ma l'esperto scultore Giuseppe Bianchi ne completava per bene le parti mancanti in cemento.

Incoraggiato il ristauro da sì felici risultati, si tentarono degli assaggi nell'interno delle colonne e specialmente ad altra di quelle del presbitero, che, digrossata dall'intonaco, appariva di rozzo muro di fabbrica, dinotante qualche cosa di ripiego. Non si tardò guari infatti ad avvertire che lo scalpello urtava in un corpo ben duro, ribelle alla sua azione tagliente. Era una colonna di marmo che formava come il nocciolo del pilone. È inutile dire che la si scoperse intieramente dalla base alla sommità, fregiata da magnifico capitello di marmo a stile romano. Perchè poi quella

[1] Vedi le notizie tratte dai documenti dell'opera di S. Maria del Fiore nel Semper, *Die Vorlaüfer Donatello's*. Lipsia, 1870, pp. 13 e 66.

sola sia in marmo, e d'un diametro sì piccolo in confronto delle altre tutte in cotto, non v'ha che la supposizione, che la si ponesse in opera come materiale di fabbrica a risparmio di maggior spesa, e la si rivestisse con mattoni per ingrossarla e pareggiarla alle altre. Infatti anche su alcuni pilastrelli lungo i muri perimetrali si scopersero capitelli in marmo foggiati a rozzo fogliame.

Nè fece meraviglia tate dissonanza che segna la nota caratteristica dell'epoca, sapendosi che i nostri profughi nel fervore di procurarsi le loro abitazioni e chiese, non dubitarono di porre in opera, sia per amore alle antiche cose, sia a risparmio di spesa in quella penuria di tempi, marmi e materiali della distrutta patria.

Così ne procurarono come un prezioso museo di antichità, di cui la chiesa in parola può offrire non piccolo saggio. È di fatto che con tanti ingombri di meno, le sue navate sembrano più spaziose, e l'occhio vi prende meglio la rincorsa sulle schiette forme architettoniche del particolare suo stile.

Se si avranno mezzi si continueranno, coll'approvazione superiore, i restauri per scoprire il finestrone sulla porta maggiore coperto dall'organo, e per coordinare nella navata laterale le deformi aperture a mezzaluna, più proprie d'una scuderia o d'un arsenale che d'una chiesa.

Bassano Martani

Di una tavola di Paolo, figlio di maestro Serafino de' Serafini modenese. — Nella chiesa metropolitana di Barletta, trovasi una tavola rappresentante su fondo dorato la Vergine col bambino fra le braccia. La sacra immagine è in grande venerazione, perchè, secondo la tradizione, il clero barlettano la portò processionalmente incontro ai tredici valorosi italiani, quando ritornarono la sera delli 13 febbraio 1503 in Barletta, reduci dal campo e lieti della vittoria riportata sui tredici cavalieri francesi. In un foglietto a stampa distribuito ai fedeli del luogo, vedesi riprodotto il quadro e la seguente iscrizione latina appostavi in gotici caratteri:

Virginis intactae cum veneris ante figuram
Praetereunte cave ne sileatur ave gratia plena.
Paulus filius magistri Seraphini de Serafini
pictoris de Mutina pinxit.

Di un Fra Paolo da Modena si conosce un quadro trecentistico nella R. Galleria Estense di Modena, illustrato dal Bortolotti negli *Atti della Deputazione modenese di Storia Patria* e da N. Baldoria nella *Rassegna Emiliana*. Di un Paolo da Modena pittore del secolo xiv si ha pure notizia per le ricerche del Milanesi. Ma è la prima volta che si ha notizia di un Paolo pittore, figliuolo di Serafino Serafini, che lasciò opere e memoria di sè nelle cattedrali di Modena e Ferrara.

O. M.

Di Lorenzo da Matelica, soprannominato Giuda, pittore. — Nella *Nuova rivista misena* (Settembre 1889, n. 12) l'avv. Pietro Gianuizzi pubblica una serie di documenti intorno a Lorenzo di Matelica da non confondersi con Lorenzo di M. Alessandro detto il Severinate, morto tra il 1502 e il 1503. Forse è quel Lorenzo, che prima dal Civalli e poi dal Colucci, dal Lanzi e dal Ricci fu detto da Macerata, come si può supporre per essere indicato ne' documenti così: *magistro Laurentio alias Juda pictore de Mathelica habitatore Macerate* oppure *Magistri Laurentii de Mathelica pictoris in Civitate Macerate*. I documenti lo mostrano intento nel 1492 ad eseguire stemmi del Protonotario governatore di Macerata, nel 1494 e nel 1495 a dipingere nel gran Palazzo delle Udienze di quel luogo, nel 1516 a colorire un arco nella piazza ed altre cose per le feste fatte in occasione dell'entrata che fece colà Luigi Tasso da Bergamo, nuovo vescovo; e infine nell'anno 1520, a frescare l'immagine della Vergine col bambino e due santi *in logia inferiori palatii residentie Presidis Provincie*.

O. M.

Un arcivescovo scultore e medaglista. — Interessante è la comunicazione dell'ab. Bernardo Morsolin intorno all'arcivescovo Lodovico Chiericati (1482-1573), che si legge nell'*Arte e Storia* (6 Dic. 1889, n. 31).

Chiericati, arcivescovo d'Antivari e Primate della Serbia, nato a Vicenza, fu stretto d'amicizia col celebre maestro Valerio Belli, che lo ritrasse in busto, e, seguendone l'esempio, s'esercitò nell'arte. In una descrizione di Girolamo Gualdo (Ms. nel cod. CXXVII, classe IV della Marciana) dicesi che « non ostante che egli (il Chiericati) fosse Arcivescovo.... sempre disegnò, scolpì, intagliò et improntete pulitamente. » Morendo, lasciò a' suoi parenti *omnes medaleas auri et argenti cum aliis stampis ipsius Rmi. Dni.* Del suo valore nell'arte del modellare, il Morsolin cita a saggio un tondo in gesso dorato, rappresentante la Passione di Gesù Cristo, esistente presso gli eredi del conte Andrea Piovene.

O. M.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Sommario: Le collezioni Morosini-Gatterburg acquistate dalla città di Venezia — Giudizio sul concorso Baruzzi a Bologna — Nuovo concorso pel monumento a Ugo Foscolo in Santa Croce — Le statue della Loggia di Mercato Nuovo a Firenze — Nuovo Museo a Monaco di Baviera — Ancora dell'*Angelus* di Millet — Due modelli di Carpeaux al Louvre — Monumento a Alfonso di Neuville — a Balzac — a Saverio Jouvin — Cenno funebre del cav. Michelangelo Martino.

Comincio la cronaca di questo mese con una notizia che riuscirà gratissima a quanti amano l'incremento delle pubbliche collezioni del nostro paese, e vivamente desiderano che gli oggetti d'arte, i ricordi storici italiani non vadan dispersi in straniere regioni. E più riuscirà gradita ai veneziani, perchè riguarda specialmente loro.

Il Sindaco di Venezia ha acquistato dagli eredi Morosini-Gatterburg un numero rilevante di oggetti che interessano assai l'arte in generale e la storia di quella illustre città in particolare. Questo acquisto comprende tutti i quadri storici della galleria Morosini, non che diversi busti antichi di scalpello greco e romano, oltre sedici quadri di Pietro Longhi, che andranno ad arricchire la serie che già ne possiede il Museo municipale. A questi oggetti d'arte si aggiunge una preziosa collezione d'armi, fra le quali tiene il primo posto la spada di Francesco Morosini il *Peloponnesiaco*, e si vedono varie bandiere turche da lui conquistate in battaglia, e bombarde e cannoni, tutti trofei delle sue tante vittorie. Vi sono i fanali di gala della galera da lui montata, il suo stendardo e il suo *corno* ducale. A tutto ciò si aggiunge una bella biblioteca che conta non meno di cinquemila volumi a stampa e diversi manoscritti importantissimi. E non si possono avere che parole di sincera lode verso il Sindaco di Venezia, che in questa circostanza ha mostrato di saper tutelare il decoro della sua città e la conservazione delle sue gloriose memorie.

— Un giudizio definitivo è stato dato sul concorso Baruzzi che erasi aperto a Bologna per un'opera di scultura. La Commissione giudicante era composta dei signori Tabacchi di Torino, Del Zotto di Venezia, Massarenti di Ravenna, Panzacchi e Azzolini di Bologna. Questa, dopo accuratissimo esame, dichiarò degni di menzione speciale i bozzetti *Ave Maria*, *Cacciatore indiano* e *Al sole*, e con voto unanime scelse per esser premiato l'*Ave Maria* del giovane scultore bolognese Legnani.

— La *Gazzetta Ufficiale* del dì 8 corrente portava un avviso col quale si rende noto che la Giunta esecutiva del Comitato Centrale pel monumento da erigersi ad Ugo Foscolo in Santa Croce a Firenze, dopo avere udita la relazione presentatale, sul concorso apertosi a tale uopo, dalla Commissione giudicante, aveva adottata la proposta fatta dalla Commissione medesima di aprire cioè una nuova gara fra i quattro concorrenti che più si eran distinti nel primo concorso, cioè fra i signori, Fazzi, Lazzerini, Garella e Cassioli. Dopo di che si invitano tutti i concorrenti a ritirare i loro bozzetti dalla pubblica mostra fattane, entro due mesi; avvertendo che quelli non ritirati entro qnesto termine rimarranno a libera disposizione del Comitato Centrale. Questo poi si propone di pubblicare quanto prima il giudizio dato dalla Commissione sul primo concorso.

— E giacchè siamo a Firenze, restiamovi ancora un poco, per tener parola del provvido pensiero, nato in quella artistica città, di riempire con statue le nicchie della Loggia detta di Mercato Nuovo, come nel passato venner ripiene quelle del portico degli Uffizi. Queste statue si faranno tutte per mezzo di pubbliche sottoscrizioni, e non vi farà d'uopo per questo di chieder nulla nè al Governo nè al Comune, appunto come si praticò pel compimento degli Uffizi. Il Comitato formatosi per la erezione di queste statue deliberò che la esecuzione ne venga affidata agli artisti mano a mano che vanno raccogliendosi i fondi a ciò necessarii. Allo scultore Mancini sarà commessa la statua di Bernardo Cennini; al Bortone sarà allogata quella di Michele di Lando; al Cassioli G. quella di Francesco Talenti; allo Zocchi C. quella di Folco Portinari; al Lucchesi, quella di Luca della Robbia; al Testi, quella di Lorenzo Ghiberti; al Trentanove, quella di Giovanni Villani, e al Calosci, il busto di Giov. Battista del Tasso. Gli scultori Norfini, Calzolari, Lazzarini, Fantacchiotti e Romanelli non han potuto far valere le loro offerte, perchè giunte alla Commissione troppo tardi, quando già era stata stabilita la scelta degli artisti destinati a eseguire le statue.

— A Monaco di Baviera, la più ricca città per oggetti d'arte che sia in Germania, si è aperto un nuovo Museo, il quale contiene capi preziosissimi, fra i quali basterà ch'io citi una serie di quadri di Rubens, alcuni di Veeninx, di Steen, di Cuyp, di J. e S. Ruysdaël, uno schizzo di Rembrandt, diverse antiche pitture di scuole tedesche, una tela di Päter e diverse preziose opere moderne. Al Museo municipale poi è stata aggiunta

una collezione bellissima di stampe, ed un'altra di istrumenti musicali antichi, state per testamento destinate al Museo stesso da un munifico amatore, il signor Th. Steinway.

— Il celebre quadro di Millet, l'*Angelus*, del quale feci parola nella mia cronaca precedente, continua tuttora a far parlare di sè. La dogana americana ha reclamato dapprima un diritto di 175,000 franchi per lasciarlo entrare negli Stati-Uniti, e ciò in base all'enorme prezzo d'acquisto: ma poi è venuta a una transazione coi suoi proprietarii, ed ha acconsentito a lasciarlo passare in franchigia, alla condizione però che non resti più di sei mesi nel territorio degli Stati Uniti e che non sia rivenduto durante questo tempo. I proprietari hanno accettato il patto, e si sono impegnati a pagare all'erario americano il doppio della somma richiesta primamente dalla dogana, nel caso che il famoso dipinto debba rimanere negli Stati Uniti. Si consideri dunque qual somma dovrà sborsare il nuovo acquirente, se uno ve ne sarà che sia disposto a pagarlo circa un milione. Intanto l'*Angelus* anderà a Londra, ed ivi sarà esposto in una gran sala che i suoi proprietarii a tale uopo hanno preso a pigione.

— La vedova del celebre scultore Carpeaux sta trattando col Museo del Louvre la vendita di due fra i modelli eseguiti dall'esimio artista, quello cioè della fontana dell'Osservatorio, le quattro parti del mondo che sostengono il globo; e quello del gruppo della Danza che decora la facciata del teatro dell'Opera; gruppo bellissimo per movimento, per vita, per le difficoltà grandi superate a fine di dare nel ristretto spazio concessogli dalle necessità architettoniche, il conveniente sviluppo alla danza sfrenata, regolata dal timpano della figura principale che sta in piedi in mezzo a quella composizione stupenda. La mano sacrilega che osò macchiare quel marmo, rompendovi sopra una bottiglia di inchiostro, invano ha tentato denigrarne il merito: quel gruppo rimarrà sempre come testimone non dubbia del valore artistico eccezionale di Carpeaux e il museo del Louvre ritrarrà nuovo lustro dai modelli dei quali sta trattando l'acquisto.

— A Parigi è stato inaugurato sulla piazza di Wagram il monumento eretto alla memoria di Alfonso di Neuville, il celebre pittore di battaglie e di soggetti militari. Questo monumento misura in altezza sei metri, dei quali 2,90 son riserbati al piedistallo, e il rimanente rappresenta l'altezza della statua in bronzo, che riproduce le sembianze del celebre artista. Questa è opera dello scultore Francis de Saint-Vidal, e lo zoccolo è dell'architetto Ulisse Gravigny, ispettore dei lavori della città di Parigi. Il monumento è stato eretto per sottoscrizione pubblica, e la cerimonia della sua inaugurazione è stata imponente, e ha dimostrato quanto grande sia la simpatia del popolo parigino per l'artista che ha illustrato tanti eroici fatti dell'esercito francese.

— Balzac pure ha il suo monumento a Tours. L'autore della *Commedia umana* è rappresentato in veste monacale, seduto su di una poltrona con una penna nella destra. La statua è di bronzo e di proporzione doppia del vero. E non solo Tours, ma anche Parigi avrà la sua statua di Balzac. La esecuzione di questa, che dovrà erigersi al Palazzo Reale nella galleria d'Orleans è stata affidata al signor Chapu dell'Istituto di Francia. Il suo bozzetto è stato esaminato dalla Commissione del monumento, ed è stato trovato soddisfacentissimo. Anch'egli ha rappresentato Balzac, seduto, con la penna in mano, in atto di meditare. Una graziosa figura femminile, che personifica la *Commedia umana*, si manifesta ai suoi sguardi; ma si vela per sfuggire all'occhio indiscreto degli altri. Sullo zoccolo è riprodotto un teatrino di marionette che rappresentano il *Mercadet*, una delle produzioni drammatiche dell'autore meglio riuscite.

Quel teatro di marionette, introdotto così in un monumento pubblico, per dire il vero mi fa un certo effetto! È vero che caratterizza bene l'epoca nostra..... Basta, io non son giudice competente in materia.

— A Grenoble pure si è inalzato un monumento. Saverio Jouvin, fabbricante di guanti, ha la sua statua anch'egli, inaugurata il 17 di questo mese, con intervento del prefetto, del sindaco, del presidente della camera sindacale dei guantai di Grenoble, e dal genero stesso del *monumentato*. Io non nego la utilità dell'arte di fabbricare i guanti, ora specialmente che andiamo incontro all'inverno; non metto in dubbio i benefizii che la città di Grenoble può aver ritratti da tale industria, e comprendo la gratitudine che può nutrire verso il fondatore di questa; ma l'erigergli proprio una statua, sbaglierò, ma mi sembra un tantino di troppo. Capisco che ormai è divenuto un obbligo di moda che non solo ogni città, ma ogni borgata, eriga il suo monumento; ma se si seguita così c'è da trovarsi a veder *monumentati* anche i sarti, i calzolai, e i venditori di cera da scarpe.

— Finisco commemorando un esimio artista romano mancato ai vivi negli ultimi giorni dell'ottobre decorso. Parlo del cav. Michelangiolo Martini, valentissimo incisore in rame, al quale si devono molti lavori bellissimi eseguiti per la Calcografia romana, ed anche per conto suo proprio. Tra i primi tengon posto distinto il *Presepio* di Lorenzo di Credi, il *Violinista* e la *Galatea* di Raffaello, la *Creazione d'Eva* della Sistina, di Michelangelo; tra i secondi, un bellissimo ritratto di Pio IX, e altri di illustri prelati. Fu educato nell'Ospizio di S. Michele, ed ebbe gli stessi maestri del Calamatta e del Mercuri. Nel 1877 ebbe il posto di professore d'incisione nell'Ospizio medesimo ove aveva studiato da bambino: i meriti suoi gli guadagnarono la croce dei SS. Maurizio e Lazzaro. Mancò in età di 69 anni, rimpianto da tutti.

Novembre, 1889.

C. GALEAZZI.

BIBLIOGRAFIA

I

Storia generale dell'arte. Critica, Estetica ed Iconografia

Atti del collegio dei professori della R. Accademia di belle arti di Firenze: anno 1888. Firenze, tip. succ. Le Monnier, 1889, in 8,° pp. 100.

Blanc (Ch.). Histoire de la Renaissance artistique en Italie, revisée et publiée par Maurice Faucon. Paris, Firmin-Didot, 1889, in 8,° pp. xxiii - 488 e 325.

Capper (S. H.). Rome and the middle Age (*Scottish Art Review*, maj 1889).

Gower (R.). Iconographie de la reine Marie-Antoinette. Catalogue descriptif et raisonné de la Collection de portraits, pièces historiques et allégoriques, caricatures, etc.; précédé d'une lettre de G. Duplessis. Paris, A. Quantin imprimarie-éditrice, 1889, in 4,° pp. xvi-250.

Guyau Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris, F. Alcan éditeur, 1889, in 8,° pp. viii-257.

Hirth (Georg): vedi VII, Muther.

Macquet (J.). Les grandes villes de l'Italie et leurs écoles des beaux-arts. Paris, Retaux-Bray, 1889, in 18,° pp. 510.

Koopmann (W.). Die Kunst und das Schöne. Kassel, Freischmidt, 1889, in 8,° pp. 27.

Marchese (Vincenzo). Ultimi scritti. Siena, tip. arciv. s. Bernardino edit., 1889, in 16,° pp. viiij-242.

Massarani (T.) Théorie des arts au xix siècle. Charles Blanc et son œuvre, critique, histoire et théorie des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture, ornement; avec une introduction par E. Guillaume. Paris, J. Rothschild, 1889, in 4° piccolo, pp. 242.

Molmenti (P. G.). Venezia nell'arte e nella letteratura francese (*Archivio veneto*, 1889, fasc. 73).

Newton (Charles-Thomas). Essays on Art and Archæology. London, Macmillan and C.° 1889, in 8,° pp. 472.

Müntz (Eugène). Histoire de l'art pendant la Renaissance: I. Italie. Les Primitifs. Paris, librairie Hachette et C,ie 1889, in 4,° pp. 744, con 514 incisioni, 4 tavole in cromolitografia, 8 in fototipia policroma, una carta colorita e 21 tavola fuori testo.

— Les arts à la cour des papes: Nicolas V, Calixte III (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*).

Santoni (Milziade). S. Venanzio M. Camerte: iconografia e bibliografia. Camerino, tip. Savini, 1889, in 8,° pp. 37.

Tikkanen (J.J.). Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel, nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst. (Abdruck aus « Acta Societatis Scientiarum Fennicæ », tom. xvii). Helsingfors, Druckerei der finnischen Litteratur-Gesellschaft, 1889, in 4,° pp. iv-153, con 16 tavole e 2 illstr.

Weekes (Henry). Lectures on Art, delivered at the Royal Academy, London. London, Bickers and son, 1889, in 8,° pp. 429 con illustr.

Zamboni (Filippo). Di antichità e belle arti: scritti. Firenze, tip. di Salvatore Landi, 1889, in 16,° pp. 165.

II

Architettura

Anselmi (Anselmo). Corrado Teutonico, ignoto architetto e maestro di legname, autore del coro di S. Medardo di Arcevia (*Nuova Rivista Misena*, 1889, n. 10).

Barlaam (Amilcare). Cenni storici sulla derivazione dei tipi d'architettura. Ferrara, tip. Sociale, 1889, in 8,° pp. 16.

Bertolotti (A.) Architetti, ingegneri e matematici in relazione coi Gonzaga signori di Mantova, nei secoli xv, xvi e xvii: ricerche archivistiche mantovane. Genova, tip. dell'ist. Sordo-muti, 1889, in 8,° pp. 140.

Bevilacqua (Gustavo). Cenni architettonici sulla chiesa di S. Maria delle Moje presso Iesi (*Nuova Rivista Misena*, 1889, n. 15).

Caffi (M.). Il Santo di Padova. La basilica, sua origine, varii stili, chiostri ed edificii annessi, stato attuale, bisogni, riforme (*Archivio veneto*, 1889, fasc. 73).

Cattaneo (Raffaele). L'architettura in Italia dal secolo vi al mille circa: ricerche storico-critiche. Venezia, tip. Emiliana, 1889, in 8,° pp. 306, con illustr.

Compte rendu du Congrès annuel des architectes: xvi session (1888). Paris, imp. Motterez, in 8,° pp. 244.

Geymüller (E. de). A proposito del S. Ambrogio di

Milano e dei restauri di monumenti in Italia (*Arte e Storia*, 1889, n. 14).

Holtzinger (Heinr.). Handbuch der altchristlichen Architektur. Form, Einrichtung und Ausschmückung der altchristlichen Kirchen, Baptisterien und Sculptur-Bauten. Stuttgart, Ebner & Seubert, 1889, in 8,° pp. 48 con 1 tav.

Mari (Alfonso). Della vita e delle opere di maestro Bramante da Urbino: cenni storici. Ferrara, tip. Sociale, 1889, in 8,° pp. 11.

Mariani (Vittorio). L'architettura in Venezia: monografia. Roma, stamperia reale D. Ripamonti, 1889, in 4,° pp. 29.

Melani (A.) Un artista poco noto del xv secolo (*Arte e Storia*, 1889, n. 18).

Perticone (F.). Di alcuni avanzi di un regio palazzo in Calatagirone (*Arte e Storia*, 1889, n. 16).

Rossi (Gius.). Ricerche sull'origine e scopo dell'architettura archiacuta: mausoleo di Clemente IV. Siena, tip. arciv. di s. Bernardino edit., 1889, in 8,° pp. 65.

Tangl (M). Zur Baugeschichte des Vaticans (*Mittheilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung*, x Band, Heft 3).

III

Scultura

Barbier de Montault (X.). Les statuaires à Rome (*Revue de l'art chrétienne*, octobre 1889).

Bode (Wilhelm). Lodovico III Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzebüsten und Medaillen: Nachtrag (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, x Band, IV Heft.)

— Die Bronzebüste des Battista Spagnoli in kön. Museum zu Berlin, ein Werk mutmasslich des Gian Marco Cavalli (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, x Band, IV Heft).

Cadier (Léon). Le tombeau de pape Paul III Farnèse de Guglielmo della Porta (*Mélanges d'archéologie d'histoire*, Juin, 1889).

Canova (Ant.) Quattro lettere inedite a Nanne Fantolin intorno alla nuova chiesa da costruire in Possagno. Treviso, tip. istituto Turazza, 1889, in 8,° pp. 19.

Fornasini (Giovanni). Les dernières années de Michel-Ange d'après des nouvelles recherches. Rome, impr. Forzani et C., 1889, in 8,° pp. 163.

Gianandrea (Antonio). Di maestro Giovanni di Stefano da Siena, architetto, scultore, intagliatore del secolo XIV e di una sua ignota opera in Ancona; lettera aperta al comm. Gaetano Milanesi. Firenze, tip. della Pia Casa di Patronato, 1889, in 8,° pp. 11.

Meyer (Gotthold). Das venetianische Grabdenkmal der Frührenaissance (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, x Band, IV Heft).

Ridolfi (Enrico). Della vita e delle opere di Vincenzo Consani scultore (Negli *Atti della R. Accademia lucchese di scienze, lettere ed arti*, tomo XXV, Lucca, Giusti, 1889).

— I discendenti di Matteo Civitali (nell'*Archivio storico italiano*, serie V, tomo IV, Firenze, 1889).

Sala (Vinc. della). Le statue alla reggia di Napoli: note critiche e profili artistici. Napoli, Facco e C., 1889, in 16,° pp. 93.

Sarlo (Francesco). Un bassorilievo rinvenuto a Barletta. (*Arte e Storia*, 1889, n. 15).

Schmarsow (August). S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter (*Italienische Forschungen*, I Band). Breslau, Druck u. Verlag von S. Schottlaender, 1890, in 8° gr., pp. 253, con 7 fototipie e 21 zincotipie.

— Antonio Federighi de' Tolomei, ein sienesischer Bildhauer des Quattrocento (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XII, Heft 3).

Semrau (Max). Donatello's Kanzeln in S. Lorenzo. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Plastik im XV Jahrhundert. Breslau, Druck und Verlag von S. Schottlaender, 1889, in 8° gr., pp. 38.

Servanzi-Colio (S.). Statua d'argento che rappresenta S. Severino, vescovo di Settempeda, fatta, disfatta, rifatta: descrizione. Sanseverino, tip. C. Bellabarba, 1889, in 8,° pp. 13.

Swoboda (H). Zur altchristlichen Marmor-Polychromie (*Römische Quartalschrift*, 1889, n. 2-3).

Vignola (P.). Sull'epoca in cui furono costruite le colonne della cattedrale di Verona (*Archivio veneto*, 1889, fasc. 73).

Wickhoff (Franz). Ein Pissmänchen von Mino da Fiesole (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1889, n. 8).

IV

Pittura, Mosaico, Miniatura

Audollent (Aug.). Dessin inédit d'un fronton du temple de Jupiter Capitolin (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*. Juin 1889).

Biadego (G.). Due lettere del pittore trentino Marco Sandelli (*Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino*, 1889, n. 1).

Campanini (N.). Gli affreschi di Camillo Procaccini e di Bernardino Campi nella basilica di San Prospero in Reggio dell'Emilia (*Rassegna Emiliana*, luglio 1889).

Carocci (G.). Di alcuni antichi affreschi scoperti nella chiesa di Peretola (*Arte e storia*, 1889, n. 16).

Castan (A.). La physionomie primitive du retable de fra Bartolommeo à la cathédrale de Besançon. Besançon, impr. Dodivers et C.ie 1889, in 8,° pp. 35., con illustr.

Catalogo delle collezioni Giobbe e Colbacchini in Venezia: quadri antichi, disegni e stampe, di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo in Milano. Milano, tip. Luigi di Giacomo Pirola, 1889, in 8,° pp. 30.

Catalogo della collezione N. Bianco di Torino: quadri antichi. Milano, tip. Luigi di Giacomo Pirola, 1889, in 8,° pp. 47.

Catalogue de tableaux anciens et moderns, aquarelles, dessins et objets d'art formant la célèbre collection de M. E. Secrétan. Paris Boussod, Valadon & Cie, 1889, in 8° gr., pp. XVI-181.

Cavalcaselle (G. B.) e **Crowe** (J. A.). Raffaello: la sua vita e le sue opere. Edizione originale italiana. Volume II. Firenze, successori Le Monnier tip. edit. 1889, in 8,° pp. VII-372, con 13 tavole.

Documenti e confutazioni illustranti un dipinto di Leonardo da Vinci. Padova, stab. tip. L. Crescini e C., 1889, in 4,° pp. 15.

Frizzoni (Gustave). Les collections de dessins dans les musées de Milan (*Chronique des Arts*, 1889, n. 20).

Gianuizzi (Pietro). Lorenzo da Matelica soprannominato Giuda, pittore (*Rivista Misena*, 1889, n. 12).

Gruyer (G.) Le Saint George et les deux Saint Michel de Raphaël au musée du Louvre (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er Maj, 1889).

Lodi (Giuseppe). Osservazioni sul cenno critico-apologetico del cav. Giov. Fraccia intorno al trittico Malvagna del mnseo nazionale di Palermo. Palermo, tipogr. dello Statuto, 1889, in 8,° pp. 21.

Mesnard (Léonce). Note sur une peinture et sur un dessin du Louvre. (*Chronique des Arts*, 1889, n. 18).

Molinier (E). Deux dessins de Dominique Florentin au Musée du Louvre (*Revue des arts décoratifs*, mars 1889).

Morsolin (Bernardo). Un putto di Paolo Veronese (*Arte e Storia*, 1889, n. 28).

Müller-Walde (P.). Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur florentiner Kunst und zu Rafael. München, G. Hirt, 1889, in 4,o pp. 81-152, con illustr.

Müntz (E.). Recherches sur Andrea Salaino élève de Léonard de Vinci (*Courrier de l'Art*, 1889, nn. 25, 27).

Nolhac (P. de). Manuscrits à miniatures de la bibliothéque de Pétrarque (*Gazette archéologique*, 1889, nn. 1-2)

Pendola (Car.). La Madonna del divino amore di Raffaello. Genova, tip. lit. di G. Sambolino, 1889, in 8,0 pp. 7.

Ranalli (F.). Giulio Romano, pittore ed architetto (in: *Vite di Romani illustri*, vol I. Roma, con i tipi di M. Armanni, 1889, in 8° gr. pp. 229).

Ritscher (Jul.). Anleitung zur Pastell-Malerei und über die Stellung der Photographie zur Malerei. Leipzig, G. Wolf, 1889, in 8,° pp. 22.

Scutellari (G.). A proposito di un affresco del Dielai e del castello di Voghiera (*Arte e Storia*, 1889, n. 18).

Stillmann (W. J.). Masaccio (Nella *Century Magazine*, settembre 1889).

Venturi (Adolfo). L'arte emiliana del Rinascimento: Ludovico Mazzolino (*Rassegna Emiliana*, luglio 1889).

Wickhoff (F.). Das Apsismosaik in der Basilica des h. Felix zu Nola. Versuch einer Restauration. (*Römische Quartalschrift*, 1889, nn. 2-3).

Wyzewa (T. de) e **Perreau** (X.). Les grands peintres des Flanders, de la Hollande, de l'Italie et de la France. Paris, Firmin-Didot, 1890, in 8,o pp. 188, con 386 illustr.

V

Incisione, Monete, Medaglie e Gemme

Ambrosoli (Solone). Una Medaglia di Antonio Abondio (*Rivista italiana di numismatica*, 1889, fasc. III).

Catalogo generale dei rami incisi col bulino e all'acqua forte, posseduti dalla r. Calcografia di Roma, le di cui stampe si vendono in questo istituto. Roma, tip. Forzani e C., 1889, in 4,° pp. 87.

Melani (Alfred). Ein Brief aus Italien: Ueber einen Stich Marcanton's. — Ein seltenes Blatt von andrea Andreani. — Ueberblick über den gegenwärtigen Stand der graphischen Künste in Italien (*Chronik für vervielf Kunst*, 1889, n. 5).

VI

Industrie artistiche, Costume

Argnani (Federico). Maioliche faentine: coppa di maiolica con dipinto rappresentante l'*Incoronazione di Carlo V in Bologna nel 1530*, fatta nella fabbrica di Cà Pirotta in Faenza, e che si ammira nel museo civico di Bologna (*Arte e Storia*, 1889, n. 32).

Barbier di Montault (X.). Les orfèvres et joailliers à Rome (*Revue de l'art chrétien*, avril 1889).

Brambilla (Cam.), Antonio Maria Cuzio e la ceramica in Pavia. Pavia, Fusi in 8,° pp. IV-73 con illustr.

Catalogo della collezione del conte V. Melzi di Milano (armi antiche europee), di cui la vendita al pubblico avrà luogo in Milano. Milano, tip. Luigi di Giacomo Pirola, 1889, in 8,° pp. 18.

Doumert (A.). La dentelle: origines, histoire, fabrication, lieux de production en France et à l'étranger. Paris, Lecène et Oudin, 1889, in 8,° pp. 143.

Funghini (Vincenzo). Cenni storici ed osservazioni sulle antiche maioliche italiane. Roma, Forzani, 1889.

— Degli antichi vasi fittili aretini. Arezzo, stab. tip. Bellotti, 1889, in 8,° pp. 19. (Estratto dal « Catalogo generale dell'esposizione di ceramica », Roma, 1889).

Kolb (H.). Glasmalereien des Mittelatters und der Renaissance, Original-Aufnahmen. Stuttgart, Wittwer, 1888, in fol. A fascicoli.

Luzi (Em.). La ceramica ascolitana (*Arte e storia*, 1889, n. 28).

Raffaelli (Filippo). Reminiscenze storiche sull'arte della ceramica nelle Marche e note sulle fabbriche di Reca-

nati e di Sant'Elpidio a mare. Fermo, Bacher, 1889.

Rossi (Adamo). Il cognome e le opere di maestro Ercole da Fermo (*Nuova Rivista Misena*, 1889, n. 8).

VII

Arte regionale, Guide, Musei ed Esposizioni

Aleandri (V. Emanuele). Nuova guida storico-artistica della città di Sanseverino. Sanseverino, Bellabarba, 1889.

Anselmi (Anselmo). Sopra un nuovo e più conveniente collocamento dei due quadri di Luca Signorelli e dell'altare robbiano in S. Medardo d'Arcevia (*Arte e Storia*, 1889, n. 20).

A(nselmi A.). I restauri alla chiesa di S. Medardo di Arcevia (*Nuova Rivista Misena*, 1889, n. 9).

Barrera Pezzi (C.). Restauri in Santa Corona a Vicenza (*Arte e Storia*, 1889, n. 17).

Bellini (Gius. Maria). L'arte in Abruzzo: brevi notizie di varî monumenti abruzzesi dichiarati nazionali. Lanciano, tip. F. Tommasini, 1889, in 8,o pp. 38.

Boito (C.). The Basilica of S. Mark in Venice illustrated from the points of view of art and history by Venetian writhers. Translated by W. Scott. First part. Venice, F. Ongania edit., 1889, in 8,° pp. 223, con illustr.

Caprin (Giuseppe). Marine istriane. Trieste, Stabilimento art. tip. Caprin edit., 1889, in 8° gr. pp. 380, con 82 illustr.

Cardella (Dom.). Catalogo illustrativo del museo civico di Orvieto. Orvieto, M. Marsili, 1889, in 16° pp. 81.

Castronovo (Gius.) Erice, oggi Monte S. Giuliano in Sicilia: memorie storiche. Parte III: Notizie biografiche, araldiche, artistiche, numismatiche, epigrafiche. Palermo, tip. F. Barravecchia e figlio, 1889, in 16,° pp. 376.

Catalogue de la galerie royale de Venise. Venise, impr. de l'Ancre, 1889, in 16,° pp. 195.

Corso (Diego). Nicotera ed i suoi monumenti (*Arte e Storia*, 1889, nn. 15 e 16).

Duhamel (L.). Les oeuvres d'art du monastère des Célestins d'Avignon. Caen, Delesques, 1889, in 8,° pp. 52.

Erculei (Raffaele). Esposizioni retrospettive e contemporanee d'industrie artistiche. IV. Esposizione 1889. Arte ceramica e vetraria. Catalogo delle opere esposte preceduto da notizie e documenti sulla ceramica italiana. Roma, stabil. Gius. Civeili, 1889, in 8° pagine 338.

Eudel (P.). La Vente Hamilton. Paris, Charpentier, 1889, in 8° pp. 79 e 27 disegni.

Fontana (Giacomo). Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane, seguita da una raccolta di musaici della primitiva epoca, esposta con tavole disegnate, incise e corredate di cenni storici e descrittivi. Seconda ediz. riveduta. Torino, Unione tip.-edit., 1889, in fol., 6 voll. (pp. 88, 45, 41, 32, 28, 18), con 282 tavole.

Gatti (Ang.). La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche. Bologna, Regia tip., 1889, in 8,° pp. 140, con 5 tavole.

Gotti (Aur.). Storia del palazzo Vecchio in Firenze. Firenze, stab. tip. G. Civelli edit., 1889, in 4° fig., pp. 393, con 8 tavole.

Guida artistica della chiesa di S. Michele in Isola di Venezia, premessi alcuni cenni storici dell'isola stessa e del monastero omonimo. Venezia, tip. dell'Ancora, 1889, in 16,° pp. 54.

Jeanc (A.). La ville d'Assise. (*Notes d'Art et d'Archéologie*, 1889, n. 3).

Madrazo (P. de). Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid. Madrid, Hernando y Comp., 1889, in 8,° pp. 444.

Molinier (Émile). Venise. Ses arts décoratifs, ses musées et ses collections. Paris, librairie de l'Art, 1889, in 4,° pp. 305, con 207 illustrazioni ed acqueforti.

Monaco (Dom.). One day in the Naples museum, according to the new arrangement, with plans and historical sketch of the building. English editor E. Neville Rolfe. Naple, E. Pietrocola, 1889, in 16, pp. XIII-168.

Muther (Richard). Der Cicerone in der kön. Gemäldegalerie in Berlin. Mit einer allgemeinen Einleitung über Kunst und Kunstverständnissen und einer Kurzen Geschichte der malerischen Auffassungen und Techniken von Georg Hirth. G. Hirth's Kunstverlag, München und Leipzig, 1889, in 16,° pagine CXXXVIII-371, con 1 piano, 23 ritratti d'artisti e 175 illustr.

Ortona (Ottavio). La chiesa di S. Michele Arcangelo in Monteleone Calabro, diocesi di Mirteto: memoria storico-critico-artistica. Napoli, stab. tip. di Salvatore Marchese, 1889, in 8,° pp. 40.

Ostermann (V.). Opere d'arte nel palazzo comunale di Udine (*Arte e Storia*, 1889, n. 18).

Pinzi (C.). Guida dei principali monumenti di Viterbo. Roma, tipografia della Camera dei deputati, 1889, in 16, pp. 65.

Raffaelli (Fil.). Guida artistica di Fermo, stab. tip. Bacher, 1889, in 16,° pp. 82, con tavola.

Raimondi (G.). L'exposition de céramiques, verreries et cristaux à Rome (*Courrier de l'Art*, 1889, nn. 17, 21, 23).

Retrosi (E). Esposizione di ceramica in Roma (*Arte e Storia*, 1889, n. 17).

Ricci (Corrado). Bologna e i Bolognesi: topografia, storia civile, monumenti, uomini illustri, scuole artistiche. Bologna, stab. tip. successori Monti, 1889, in 16,° pagine 84 con tavola.

Rinaldi-Bucci (Pier Gius.). Cenni storici e descrizione della sacrosanta basilica trasteverina. Roma, tip. di Domenico Vaselli, 1889, in 8,° pp. 39.

ROME seen in a week, being a handbook to Rome and its environs, with a monumental map, containing a description of the Roman antiquities, galleries, museums, churches, etc. Twelfth edition. Rome, published by Luigi Piale, 1889-90, in 16,° pp. 174 con tavola.

ROVERE (Ant. della). Guide book to the royal Gallery of Venice, with historical and critical notes. Venice, Sebastiano Zanco edit., 1889, in 16,° pp. 176.

RUBBIANI (A.) e TARTARINI (A.). I restauri alla Mercanzia; anno 1889, Bologna, N. Zanichelli tip. edit. 1889, in 4,° pp. 33.

VALENTI (G.). Notizie storiche ed artistiche del palazzo Albani di Urbino (*Arte e Storia*, 1889, nn. 21 e 22).

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

Roma-Tivoli, Società Tip.-Edit. Laziale.


32101 081942441

